

SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM  
BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KAR  
IRODALOMTUDOMÁNYI DOKTORI ISKOLA

PHD ÉRTEKEZÉS

AZ INTERTEXTUALITÁS MEGJELENÉSI FORMÁI ÉS INTERPRETÁCIÓS LEHETŐSÉGEI SZABÓ  
MAGDA *RÉGIMÓDI TÖRTÉNET ÉS A PILLANAT* CÍMŰ REGÉNYÉBEN

Témavezető:

Prof. Dr. Olasz Sándor (DSc)

Dr. Kovács András (CSc)

Készítette:

Sinka Annamária

Szeged

2011

# TARTALOM

<b>1. BEVEZETÉS .....</b>	<b>4</b>
1.1 Célkitűzés, választott módszer.....	5
1.2 A problémakör szűkítése .....	12
1.2.1 Változó Szemlélet, Átalakuló beszédmod.....	12
<b>2. ELMÉLETI HÁTTÉR.....</b>	<b>19</b>
2.1 Az Intertextualitás Jelensége .....	19
2.1.1 A hazai befogadás .....	19
2.1.2 Az intertextualitás nyelvelméleti aspektusa .....	23
2.1.3 Roland Barthes hatása .....	31
2.1.4 Strukturalista megközelítések .....	36
2.1.5 Bloom, feminizmus és posztmodern konklúziók.....	42
2.2 Szöveg, olvasó, befogadó.....	47
2.2.1 Az olvasás, újraolvasás jelensége .....	52
<b>3. MŰKÖDŐ INTERTEXTUALITÁS .....</b>	<b>58</b>
3.1 A családrege mint architextus (Régimódi történet) .....	58
3.1.1 Az intertextuális utalások szerepe, célja .....	60
3.2 Intratextualitás .....	66
3.2.1 A szerző-funkció .....	68
3.2.2 Az önéletírói tér .....	71
3.3 Élettörténeti elbeszélések .....	76
3.3.1 Önéletírás és regény .....	79
3.3.2 Az elbeszélt (narratív) identitás .....	83
3.4 Fikciós és nem Fikciós műfaji beszédalakzatok.....	87
3.4.1 Referencia a narráció idő- és térszerkezeteiben.....	90

<b>4.</b>	<b>INTERTEXTUÁLIS UTALÁSREND .....</b>	<b>97</b>
4.1	Hagyományértelmezés (A pillanat) .....	97
4.2	A műfaji emlékezet felfrissülése .....	108
4.2.1	Az allúziók szerepe .....	112
4.3	A metafikció jelensége .....	117
4.3.1	Metafikciós eljárások: Az irónia működésének aspektusai .....	122
4.3.2	A paródia működése .....	127
4.4	A Metanarráció formái .....	135
4.4.1	Vizuális jelölések .....	137
4.4.2	A narratív metalepszis jelensége .....	142
4.5	Mitikus elemek .....	146
<b>5.</b>	<b>ÖSSZEGZÉS.....</b>	<b>153</b>
<b>6.</b>	<b>KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS.....</b>	<b>160</b>
<b>7.</b>	<b>IRODALOMJEGYZÉK.....</b>	<b>161</b>
	Rövidítések jegyzéke .....	172
<b>8.</b>	<b>MELLÉKLET.....</b>	<b>173</b>
	<i>A Régimódi történetben található eltérő szerzőségű szövegrészletek helye, illetve műfaja.....</i>	<i>173</i>
	A pillanat szó előfordulása és jelentésmódosulásai .....	177

## 1. BEVEZETÉS

Az irodalmiság mibenlétének, értékeinek adekvát meghatározása az irodalomelmélet, irodalomtörténet egyik legnagyobb dilemmái közé tartozik. A kisebb-nagyobb periódusok irodalmi valóságát még bizonyos távlatból sem könnyű megítélni, s néhány dekád után az irodalomról való beszéd mód is jelentősen módosulhat, a régieket felváltva, új paradigmák alakulnak ki.

Egy-egy nemzet irodalomtörténetét az élő irodalmiság hagyománnyal folytatott, folytonosan változó viszonya határozza meg. Például a hatvanas, hetvenes évek irodalomkutatását a nyolcvanas évek irodalma utólag olyan gyökeresen formálta át, hogy az akkor kiemelkedő értékek helyett egészen biztosan más áramlatok hagyományteremtő képessége bizonyul maradandóbbnak (Kulcsár Szabó 1994: 23).

Külön nyomatéka lehet a befogadás, befogadhatóság kérdéseit azoknál a szerzőknél újraértelmezni, akiknek a helye a nemzeti kánonban meghatározott módon rögzült. Az újraolvasás mechanizmusában azonban kockáztatnunk kell: értékfogalmaink a néhány dekáddal korábbi kortárs kritikai meglátásokkal, a korkritika horizontjával, létszemléleti dilemmáival biztosan nem kerülnek teljes fedésbe, azonban alkalom nyílhat a műfaji hagyományt átíró szándék, a poétikai változások mögött rejlő fordulat érzékeltetésére.

Ebből a gondolatmenetből kiindulva a mai magyar regény tanulmányozásakor termékeny lehet annak a viszonynak a tanulmányozása, amely a szöveget bizonyos diskurzustípusokhoz fűzi. Az örökölt műfaji tradíciók mellett fölsejlő intertextuális és metaforikus átalakítások, a narratív gépezet mechanizmusa képes lehet az alkotói képzelet működését az irodalmi fejlődés folyamatában érzékeltetni (Olasz 2006: 28). Azonban azt is figyelembe kell vennünk, hogy a műfajok sajátosságai alkotási és befogadási stratégiákat határoznak meg (Bernáth 1998: 165), tehát a korábban említett, műfaji tradíciókat érintő változások a befogadói magatartás módosulását is magukkal hozhatják.

## 1.1 CÉLKITŰZÉS, VÁLASZTOTT MÓDSZER

A címben megjelölt intertextualitás fogalom a dolgozat elméleti alapvetésére, s a választott, alkalmazott módszerre is utal. A disszertáció két nagyobb elemző fejezete Szabó Magda két regényében, a *Régimódi történet*ben (1977) és *A pillanatban* (1990) a szövegköziség megjelenő formáinak működését, architextualitással kapcsolatos aspektusait vizsgálja. Az intertextualitásból természetsszerűleg fakad a nyitottság, átjárhatóság lehetősége. Ezért az értelmezésben központi szerepet betöltő intertextuális mozzanatok tanulmányozáshoz elengedhetetlen egyéb kérdésköröknek, például a mítoszkritikai és a metafikciós vonatkozásoknak, illetve a narratológia különböző területeinek együttes kezelése. Az intertextuális szempontrendszer alkalmazásának célja nem az éles elkülönítés, hanem a vizsgált szövegek között potenciálisan fennálló relációk bemutatása, kihangsúlyozása. Az értelmezések legfőbb forrását az intertextuális olvasásból adódó nézőpontrendszer adja.

*A hipotézis szerint az archi- és intertextuális értelmezői stratégia alkalmazása a hagyományos<sup>1</sup> kritikai felfogáshoz képest olvasásbeli, értelmezésbeli különbségekkel jár, s olyan mechanizmusok működésére világíthat rá, amelyek a hagyományos értelmezés horizontján kívül esnek.*

A kutatás elkezdését erőteljesen befolyásolta az idő-tényező. Kézenfekvőnek tűnt az a kérdés, hogy mikor vizsgálhatóak meg, értelmezhetőek az egy opuszon belül elhelyezkedő regények. Thomka szerint a próza és az értelmezés folyamatai a „jelenből és egyidejűségből saját múltjukká, hagyományukká és emlékezetükké transzformálódnak”. Egyidejű megközelítéskor a prózakritikát átszövő prózatörténeti szálak, az olvasói memória, a kritikai és történeti tapasztalatból „letöltött idő” figyelembe vétele mellett legalább két-három évtized távlatára van szükség ahhoz, hogy a különböző eljárások, irányultságok egy-egy opuson, egy-egy műfajon, illetve egy vagy több nemzedéken belül kirajzolódjanak. S különösen lezárult életművek esetében érdekes tapasztalatot adhat a korábbi és a kései művek összevetése (Thomka 2001c: 51).

---

<sup>1</sup>Angyalosi úgy véli, hogy az intertextualitás szempontjai a '90-es évek közepéig a magyar irodalomtudomány beszédmódjába nem épülnek be szervesen (Angyalosi 1996a: 3-4).

Ezeket a megfontolásokat figyelembe véve a dolgozat Szabó Magda két, eltérő témájú, két különböző korszakba sorolható regényszövegét vizsgálja. A regényszövegek azonban mégsem tekinthetők teljesen elszigetelten egymástól, az életművön belüli, intratextuális kötődések több ponton vezetnek ki a szövegek zártan értelmezett korpuszából. Érdekes az a felvetés, miszerint a regények eltérő környezetben teszik fel ugyanazt a kérdést: a tradíciótól elszakított, kényszerkörülmények közé kerülő emberben hogyan szerveződik a hagyomány újjá<sup>2</sup>. A dolgozat egyik fontos célkitűzése az, hogy az újjászerveződés intertextuális aspektusait - a fikciós szövegvilágban működő eszköztárat az olvasás kódjainak szövegközi feltételezettségével mutassa meg. Az olvasói elvárás és a tapasztalat változó távolságának áthidalása többnyire az értelmezői nyelv reflexív újraíródását is kikényszeríti. A történetmondás nyelvi-elbeszéltségbeli dimenziójának felszabadítása olyan intertextuális összefüggéseket konstruálhat meg, amelyek kétségbe vonhatják a műhatárok stabilitását és a szövegek azonosíthatóságának biztonságát (Szirák 1998: 96-98).

*Tézis: Az intertextuális olvasási / értelmezési stratégiák alkalmazása a Szabó Magda-recepció kinyitására, s az eddig mellőzött problémakörök felvetésére adhat esélyt.*

A regények kiválasztásában a recepcióban észrevehető tényező is nagyon fontos szerepet játszott. A kortárs magyar irodalomban Szabó Magda megítélése sajátosan alakult<sup>3</sup>. Számos elismerő, dicsérő kritikát<sup>4</sup> olvashatunk megjelent regényiről, drámáiról, novellásköteteiről, de ezek jelentős része szubjektív szempontokat emel ki, nem ritkán a hősök jellemét, a karakterek ábrázolását, a cselekmény fordulatait az író

---

<sup>2</sup> Kabdebó szerint közép-európai íróként Szabó Magda egyedülállóan veti fel ezt a témát (Kabdebó 2002: 192).

<sup>3</sup> Egyrésztől népszerűségét jól mutatja, hogy külföldön a legismertebb, legelismertebb magyar írók közé sorolják, s az utóbbi évtizedek egyik átütő magyar sikerének *Az ajtó* című regényét és annak színpadi feldolgozását tartják. Rachel Grandmangin egyenesen úgy véli, hogy Szabó Magda alighanem a XX. századi magyar irodalom legmarkánsabb szövegeit hozta létre [http://www.es.hu/8222;szabo\\_magda\\_valosagos\\_csoda8221;2009-09-06.html](http://www.es.hu/8222;szabo_magda_valosagos_csoda8221;2009-09-06.html) (2011 08.10).

<sup>4</sup> A Szabó Magdáról olvasható szakirodalmi áttekintésben (Buda: <http://www.pim.hu/object.3DF2FE63-880E-442F-9C15-CC0C390CCA05.ivy> (2011. 10.19) nagy számban találhatunk születésnap-i köszöntéseket, méltatásokat (vö. Thurzó 1967: 7; Várhelyi 1992: 6-10; Kovács 1992: 44-51). Ezek a cikkek szorosan nem sorolhatóak a kritikai beszédmódot megváltoztató tanulmányok közé, de nagy számuk miatt mégis jellemzik, jellemezhetik a kritikai hozzáállást.

megnyilatkozásaival, élettörténetével párhuzamosan láttatva. Ezzel szemben azonban kevés olyan elemző munkát, tanulmányt<sup>5</sup> találhatunk, amely Szabó Magda hatását, műveit a kortárs irodalomban észlelhető tendenciák tanulmányozásakor szervesen odatartozónak véli. Az író, pontosabban leginkább a későbbi regények körül kialakult irodalomkritikai vákuumot<sup>6</sup> magyarázhatja az a megfigyelés, hogy a kanonizációban azoknak a szövegeknek van esélyük részt venni, amelyek az adott időszak olvasási technikájának megfelelnek. Például a kilencvenes évek magyar prózarecepciójának kikerülhetetlen terminusaivá a szövegszerűség, a nyelv uralhatatlanságának felismerése, a szöveg areferencialitása, polivalenciája, az elbeszélő én, mint centrum széthullása, az intertextualitás hangsúlyozottsága, a szöveg disszeminációja, rögzíthetetlen és kisajátíthatatlan játéka váltak (Németh 2001: 106).

Feltehetően a témában születő tanulmányok többsége Szabó Magda regényeit azért nem kapcsolja a kortárs irodalomkritikai tendenciákhoz, beszédmódhoz, mert rögzült olvasatuk és a prózarecepció befogadási horizontja kevés ponton érintkezik. Talán ezért is fontos hangsúlyozni, hogy az értekezés az életművön belül vizsgált két mű újraolvasására törekszik.

Az elemző fejezetek közül az első a *Régimódi történet* vizsgálatával az intertextuális olvasatból legmarkánsabban felmerülő értelmezési pontok részletezőbb áttekintését tűzi ki.

*Tézis: A vizsgált szövegben tematizálódó írói magatartás, narratív identitás, olvasói / újraolvasói szerep, önéletírói tér fogalmainak kibontása a regények között működő intertextuális/ intratextuális mechanizmusok értelmezését segíti elő.*

Az *intertextualitás*, az intertextuális utalások a történet eltérő rétegeiben jelentkeznek. Az első alfejezet legfontosabb kérdésfelvetése az, hogy az intertextuális utalások eltérő szerepe mennyire hozható a felszínre. Mire vonatkozhatnak a szereplők olvasmányélményeit, vagy a szereplők által írott, tehát eltérő szerzőségű, műfajú szövegrészletek beékelődését jelző, illetve a szereplők jellemzésében hasonlatok vagy

---

<sup>5</sup> Kivételt jelenthetnek azok a tanulmányok, amelyek néhány regényben a *lejeune-i* értelemben használt „önéletírói tér” jelenségét értelmezik (vö. Kiss 2003: 97-104; Nagy 2003: 909-14).

<sup>6</sup> Az író körüli elhallgatás legfágyosabban a kései műveket, *Az ajtót* és *A pillanatot* érinti (Kabdebó 2002: 174). *A pillanat* visszhangtalanságára Somlyó is utal (Somlyó 2002: 166).

metaforikus azonosítások szintjén megjelenő intertextuális utalások hatásmechanizmusai?

A második alfejezettől kezdődően az életművön belüli intertextuális folyamatok működését vizsgálva a *szerző, elbeszélő, életmű* között kirajzolódó összetett összefüggésrendszer kibontása válik szükségessé. Szabó Magda életművének egyik központi problémája, s egyben számos kritika alapja a korlátozóan értelmezett *referencialitás*. Regényeinek értelmezéséhez bevált kiindulópontként<sup>7</sup> szolgál(t) az író interjúinak, tanulmányainak „együtt olvasása”. Azonban ez a gyakorlat több, nehézkesen feloldható ellentmondást szült, hiszen bizonyos regényeket, figurákat, epizódokat az író interjúiban újraértelmezett, s ez az interpretációban jelen lévő mozgás egyfajta posztmodern bizonytalanságot eredményezett. Ezen a ponton egy olyan ellentmondást találunk, ami az extratextuális, valós térben létező referenciák és a szövegen keresztül történő nem nyelvi tapasztalat közvetítése között áll fenn. Ha a szöveg intertextualitásának elméleti alapjaként a nyelvi jel relációs természetét tekintjük, akkor a referenciális olvasat végrehajtása hagyományos értelemben nem lehetséges.

Authors of literary works do not just select words from a language system, they select plots, generic features, aspects of character, images, ways of narrating, even phrases and sentences from previous literary texts and from the literary tradition. If we imagine the literary tradition as itself a synchronic system, then the literary author becomes a figure working with at least two systems, those of language in general and of the literary system in particular. Such a point reinforces Saussure's stress on the non-referential nature of signs, since in reading literature we become intensely aware that the signs deployed in any particular text have their reference not to objects in the world but to the literary system out of which the text is produced. (Allen 2000: 11)<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Érdekes adalékként szolgálhat, hogy még a regények francia megjelenésekor is fontos szerephez jut az író gyermekkori élményeinek említése. Példaként említhetnénk akár *A pillanat* című regény kapcsán a regény francia recepcióját. Rachel Grandmangin értelmezésében láthatóan az extratextuális tér behúzása a szöveg értelmezésének, interpretációjának a része (vö. [http://www.es.hu/8222;szabo\\_magda\\_valosagos\\_csoda8221;;2009-09-06.html](http://www.es.hu/8222;szabo_magda_valosagos_csoda8221;;2009-09-06.html) (2011 08.10)).

<sup>8</sup> Az irodalmi művek szerzői nem csupán szavakat válogatnak egy nyelvi rendszerből, hanem cselekményeket, műfajra vonatkozó jellegzetességeket, karakterek és képi kifejezések tulajdonságait,



Ebben a felfogásban az intertextualitás nem vezet(het) ki a szövegből, hiszen maga is jelölők láncából áll. Leegyszerűsítve azt mondhatnánk, hogy prózai alkotások referenciálisnak tekintett utalásai intertextuális kapcsolatokként értelmezhetőek. Más szempontból vizsgálva azonban elmondható, hogy a referenciális olvasás a tapasztaló én fikciója, éppúgy, mint ahogyan a szöveg is a tapasztaló én vágyképzeteinek a kivetítése. A referenciális olvasás létjogosultsága olyan szövegek esetében, amely kétféle olvasót feltételez, különösen érdekes. Egyrészt olyan olvasót, aki a szöveget fikcióként olvassa, és egy olyan „szuperolvasót”, aki képes fikcióként olvasni, de tapasztaló énjével képes észlelni a szerző és szöveg kapcsolódásait, a szöveg referenciális hasadásait<sup>9</sup> (Németh 2001: 110-11). Ehhez a gondolatmenethez kapcsolható a több tanulmányban is felbukkanó „*önéletírói tér*” koherenciájának az alkalmazása (vö. Lejeune 2002: 273-74; Z. Varga Zoltán 2002: 252). A fogalom egy olyan szövegközi viszonyt fed fel, amely az azonos szerzői névvel ellátott intertextuális kapcsolatban jelentkezik, ezért az életmű több darabjának értelmezésére lehetőséget kínál. A történetmondás folyamatában realizálódó *narratív identitás*, a regénykonvenciót is befolyásoló *fikciós, nem fikciós műfaji- és beszédalakzatok*, a narrációban hangsúlyos *idő/térábrázolási* eljárások szerepe az elemzésben szintén markánsan körvonalazódik.

A dolgozat második elemző fejezete Szabó Magda legvilágirodalmibb tematikájunk tekintett regényét, *A pillanatot* vizsgálja. A regény a vergiliusi szövegre nem az ismert fordítások felhasználásával utal: az eposzt eddig nem hallott, élően poétikus nyelven szólaltatja meg. A címben hangsúlyt kapó pillanat úgy is

---

elbeszélési módokat választanak meg, kifejezéseket és mondatokat vesznek át akár korábbi irodalmi szövegekből vagy az irodalmi hagyományból is. Ha az irodalmi hagyományt önmagában egy szinkrón rendszerként képzeljük el, akkor a mű szerzője legalább két rendszerrel dolgozik egyidejűleg, az általános nyelvi és a sajátos irodalmi rendszerrel. Ez megerősíti Saussure a jelképek nem-referenciális természetével kapcsolatos észrevételét, hiszen egy mű olvasása közben felismerjük, hogy egy adott szövegben kialakított jelképek nem a világ tárgyaira vonatkoznak, hanem arra az irodalmi rendszerre, melyben a szöveg készült. (Allen 2000: 11 – fordítás tőlem)

<sup>9</sup>Németh Zoltán szerint a magyar irodalomelméletet döntően meghatározó posztstrukturalizmus nem képes szembesülni a referencialitással mint jelentéskonstituáló, jelentésszemináló erővel, mert számára a referencialitás inadekvát konkretizációként tételeződik. Nem vesz tudomást arról, hogy a referencialitás az egyéni tapasztalat terében is megképződhet, s akkor nemcsak szűkítő kategóriaként kezelhetjük. Mivel az irodalommal foglalkozó metanyelv nem vett tudomást a jelenségről, azok a szövegek kerültek preferáltabb helyzetbe, ahol a referencialitás dimenziói érzékelhetetlenebbnek bizonyultak (Németh 2001:106-7).

értelmezhető, hogy a szöveg átírja a kikényszerített igazságtalanságot, újrarendezi a hagyományt (Kabdebó 2002: 176-82).

*Tézis: Az intertextuális olvasat felszínre hozhatja, tudatosíthatja a regény architextuális vonatkozásainak, metafikciós eljárásainak, esetlegesen a regényeken is átívelő sztereotípiák értelem-konstituáló funkcióit, jelentésteremtő erejét.*

A fiktív elbeszélések gyakran fordulnak konkrét *intertextuális minták*hoz. A *pillanat* című regény pretextusa Vergilius eposza, az *Aeneis*. Az eposz bizonyos korszakok irodalmi eszményeként, kód-szövegeként funkcionál (Lotman 1994: 61). Ezért különösen érdekes eredményeket hozhat a regény és a hypotextus között létrejövő „realizációs, átalakítási vagy áthágási” viszonyrendszer (vö. Jenny 1996: 23) vizsgálata. Az eposz formai alakzatainak felidézésével olyan regénymodell jöhet létre, amely hivatkozik a hagyományra, de egyúttal folyamatosan deformálja is azt. A *műfaji körvonalak* felidezésére a második alfejezet vállalkozik.

A *metafikciós szemlélet, a fikció folyamatainak tudatosítása* a regény olvasatára is befolyással van. A fikcióalkotás folyamatának vizsgálata, a valóság – művészet, igazság - hazugság problémaköre mellett a szerzőség, a fikcióalkotó tevékenység és az olvasói szerepkör is tematizálódik. Az *irónia* működési mechanizmusa, az irodalmi konvencióhoz viszonyuló ironikus deformálás kötődik a műfaji emlékezet, architextualitás már korábban is említett témaköréhez. A paródia, mint metafikciós forma szintén alkalmas a fikció korpuszának kitágítására (Rose 1979: 13-4). Fontos szerkesztési elvként jelentkezik a parodizáló dekonstrukció, a regény az eposzi mintát szisztematikusan bontja meg.

A regényben észrevehető *metanarratív sík* szintén hangsúlyos. Bizonyos meta-eljárások intertextuális kapcsolatteremtő képességét jelzi az, hogy így nem csupán az alludált, hanem az alludáló szövegrész is jelölt. Az intertextuális olvasás előtt további perspektívákat nyithat a műfajpoétikai konvenció határmezsgyéjét súroló narratív eljárások, elbeszélői, (szerzői) „határátlépések”, azaz a *narratív metalepszis* jelenségének tanulmányozása.

A *pillanatot* elemző utolsó alfejezet a regény *mitikus elemeinek*, mitológiai rétegének bemutatásával zárul. Németh László azt a jelenséget, ahol az egyetemes

átsugárzik a leírt egyedi történeten keresztül „mitikus second plan”-nek nevezi (Németh 1975: 295). A regény ironizáló beszédmódja a mitológiai apparátus működésére, funkcionálására is hatással van. Köztudott az író klasszikus műveltségének az életműben betöltött szerepe. Láthatóan a mitológiai utalások a regényszöveg fiktív világán átívelnek, hangsúlyozva az életmű különböző darabjai között létesülő intertextualitás további vizsgálati lehetőségeit.

## 1.2 A PROBLÉMAKÖR SZÚKÍTÉSE

### 1.2.1 VÁLTOZÓ SZEMLÉLET, ÁTALAKULÓ BESZÉDMÓD

Ahogy már a bevezetésben is érzékeltettem Szabó Magda regényeinek archais és intertextuális olvasata eltávolodik egyes értelmezői nyelvektől, olvasási szokásrendektől. Az intertextuális megközelítés különbözősége, aspektusainak sajátossága az utóbbi néhány évtized recepciótörténetét szemlélve talán jobban áttekinthetővé válik. Szabó Magda helyének, szerepének meghatározásakor nincs könnyű dolgunk, hosszú irodalmi pályájának, recepciójának áttekintésében segíthet az elmúlt időszak irodalmi, irodalomtörténeti tendenciáinak összegezése. Ehhez azonban azt is szükséges érzékeltetnünk, hogy a második világháború utáni területi újrendezéstől 1989-ig szovjet érdekeltséghez tartozó térségben (ahová kerülve a magyar irodalomszemlélet európai tradíciójának folytonossága megszakad) az angolszász és kontinentális irodalomértelmezéstől lényegesen eltérő episztemológiai konfigurációk, megértési érdekeltségek, identitásképző stratégiák létezését kell feltételeznünk (Dobos 2002: 21). Thomka *Narráció és reflexió* című könyvében úgy véli, hogy a modern regényvilágok alakulásában, a bonyolultabbá váló szerkezetek összeállításában, szétesésében szerepet játszanak a társadalmi szféra felfokozott tempójú mozgásai. A prózai rendezőelvek, vonulatok szinte művenkénti eltérései, a struktúrajelenségek gyors váltásai szükségszerűvé teszik mind a kritikai fogalmak, interpretációs módok revideálását, mind egy új prózapoétikai vízió körvonalazását (Thomka 1980: 11). Ehhez szorosan kapcsolható *A posztmodern társadalom felé* című tanulmány, amelyben Fried István úgy látja, hogy nem pusztán a szubjektum és a szubjektumról vallott nézetek hasonlottak meg, hanem a nemzet-szubjektumok is, és ezt a kollektív szorongás-élményt nacionalizmussal leplezik (Fried 1999: 216).

Az elmúlt néhány évtized magyar epikája leírható poétikai-retorikai megfontolások<sup>10</sup> mentén. A hatvanas évektől kezdve a magyar epika próbálja saját

---

<sup>10</sup> Az irodalom történetében a változások, különböző törekvések, szemléletek valójában inkább folyamatosnak tekinthetők, a „paradigmaváltás” szó csak az irodalmi kánonok átrendeződése jelentéssel

hagyományait, folytonosságát helyreállítani. Folyamatosan távolodik a „történeti megszakítottság irodalomidegen hatásától” (Dérczy 2001: 22-4). Kulcsár-Szabó Ernő funkció-eltolódásnak<sup>11</sup> nevezi azt a jelenséget, amikor a műalkotás üzenetében foglalt pragmatikus tartalmaknak esztétikai többletértéket tulajdonítanak, mert ideológiai, politikai, szociális célzatosságot vélnek felfedezni bennük (Kulcsár Szabó 1994: 41). A hetvenes évek átmeneti időszaknak tekinthető, amennyiben még beszédmódként jelen van a valóságanalóg, történetelvű, referencialitásra, folytonosságra alapuló narráció, de a groteszk, ironikus, mitikus felé is elhajló, az elbeszéltséget hangsúlyozó parabolikus elbeszélés terjeszkedni kezd. A nyolcvanas évek második felére átalakult, és a kilencvenes évekre lényegében megszűnt az a beszédmód, amelyet „ellenbeszédként” jelölünk. Egyrészt a politikai, társadalomkritikai szerepet vállaló narratívák előbb a politikai rendszer „felpuhulása”, utóbb a rendszerváltozás miatt veszítik el létjogosultságukat. Másrészt az újabb epika konstrukciói arra mutatnak rá, hogy az igazság, az igaz beszéd nem kétpólusú, hanem nagyon sokfelől közelíthető meg (Dérczy 2001: 26-9).

A nemzeti kánon átértékelésének az igénye már a nyolcvanas évek első felében felmerült, de a kilencvenes évekre még nyilvánvalóbbá vált. A magyar kánon azért rendkívül merev<sup>12</sup>, mert hiányzik annak a tudomásul vétele, hogy egymástól merőben eltérő értelmezői közösségek léteznek, pedig valójában a múltban sem létezett egységes magyar ízlés. Valamely műalkotás igazán eredeti értelmezésére azért nincs mód, mert nem vonhatjuk ki magunkat korábbi ítéletek hatása alól (Szegedy-Maszák 1995: 76-83). A kilencvenes évek irodalma Szirák szerint a kétosztatú beszédrendből kiszabadulva szembesül a pluralitás, a viszonylagosság és a dezilluzionizmus

---

használható, s egyúttal magában foglalja azt is, hogy egészen eltérő beszédmódok létezhetnek egyszerre és együtt (Dérczy 2001: 22).

<sup>11</sup> Kulcsár Szabó Ernő 1945-től 1991-ig behatárolt irodalmi áttekintésében hangsúlyozza, hogy nem írói portrékat, tablókát ír, helyette inkább az irodalom időbeliségéből következő beszédmódváltások gyakorlata felől értelmezi a poétikai világok alakulását (Kulcsár Szabó 1994: 9). Ennek ellenére elmondható, hogy a Szabó Magda körül kialakult irodalomkritikai vákuumot mutatja az, hogy Kulcsár-Szabó Ernő áttekintő műve még író nevét sem említi meg.

<sup>12</sup> A kánon merevségének az egyik oka Szegedy-Maszák szerint az, hogy a magyar értelmezők ritkán vállalkoznak a huszadik századnál régebbi szövegek újraolvasására. Szegedy-Maszák a kánonok hatását kétértelműséggel telítettnek tartja. Egyrészt nélkülözhetetlenek az oktatáshoz, másrészt azonban rombolják a kultúrát, amennyiben kisajátíthatók (Szegedy-Maszák 1995: 81-5).

situációjával, amelyben a nyelvi eklektika kiteljesedése, a jelentés kaotizálódása<sup>13</sup> eddig nem tapasztalt mértékben gyorsul fel (Szirák 1994: 29). A dekád irodalmi, kulturális situációjának folyamatos, felgyorsuló változása természetesen hívta elő a kulturális-kritikai önreflexió<sup>14</sup> megújításának az igényét. Az 1989 utáni politikai-mentális átrendeződés sokak által élesen vitatott következménye az irodalom korábbi társadalmi funkcióinak, jelentékenyebb kultúra-és közösségképző szerepének a visszaszorulása (Szirák 2001: 35-6). Wirth a kortárs probléma-orientáltságot mutató elemzések megközelítési hiányosságait abban látja, hogy amíg a szövegközpontú, reflexív, elbizonytalanító rövid történetek szerzői viszonylagos figyelemben részesülnek, írásmódjuk sajátossága pedig gyakran mint nemzedéki tulajdonság válik jellemzővé, addig a más, hagyományosabb úton járó kortársakat csend veszi körül (Wirth 1994: 57).

A hatvanas évektől áttekintett, természetesen leegyszerűsített irodalmi folyamatok működése és a Szabó Magda recepció alakulásának egymás mellé helyezése érdekes adalékokkal szolgálhat. A hatvanas években Szabó Magda-regények korabeli olvasata és recepciója leginkább a szociális, társadalmi vonatkozásokra, és a szereplők, főhősök magatartásformáira, s az abból levezethető karaktertipológiára összpontosít. A szakmai és az olvasói fogadtatás háttereként nem hagyható figyelmen kívül a tény, hogy az első regények (*Freskó* (1958), *Az őz* (1959) megjelenésekor a „kemény diktatúra” és a forradalom emléke erősen él még a köztudatban, s a sematizmusnak nevezett időszak is épphogy lezárult. Ebben a viszonylatban a „szocialista realizmusnak” nevezett elbeszélésmód kötelező sémáinak elhagyása, a szubjektum önálló entitásként<sup>15</sup>, a család keretein belüli megjelenítése (a kollektív nagy

---

<sup>13</sup> A posztmodern fogalmán leegyszerűsítve a mai irodalomkritikai gyakorlat a szöveg areferencialitásának, tárgyvesztésének megjelenését, a nyelv uralhatatlanságának felismerését, a jelentés és értékpreferenciák viszonylagosságát, a szöveg disszemináltságát, a jelentés eltűnését vagy szétszóródását, s az ehhez kapcsolódó stratégiákat érti. Ilyen lehet például a szétszórt nézőpontok megjelenése, vagy a kis elbeszélések pluralitása (Takáts 1994: 20).

<sup>14</sup> Thomka az elbeszélő tevékenység és a kritika feladatát abban látja, hogy míg az előbbi narratív formatervezést folytat és eljárásokat kínál föl, az utóbbi megértési és értelmezési stratégiákat keres és fogalmi nyelvi háló kialakítására törekszik (Thomka 2001a: 11).

<sup>15</sup> A *Freskót* lélektani regényként értelmezi Pomogáts Béla. A női lélek ábrázolásában az angol vagy francia irodalomból Thackeray, a Brontë-nővérek, Jane Austen, Balzac, Mauriac vagy Simone de Beauvoir nevét, a magyar előzmények közül Kaffka Margit vagy Németh László szerepét említi (Pomogáts 1992: 53). Nagy Péter a 20. századi modern magyar regényeket összefoglaló angol nyelvű

céloknak alárendelt meghatározottság helyett) is merésznek, újnak tűnhetett. A kritika az első regényeket a Németh László-i regényhagyomány folytatásaként helyezte el, s a polgári környezet tematikus szintjén, illetve az elbeszélés retorizáltsága és a szerkesztés vonatkozásában is fellelhető Márai-féle hagyomány nyomaira kevés figyelmet fordított. Ez az olvasásmód regisztrálhatta azt az óvatosan kritikus olvasásmódot, amely a regények megjelenését a politikai, irodalompolitikai „enyhülés” folyamatához<sup>16</sup> kötötte. A korszak politikai viszonyaitól függetlenül a regények külföldi fogadtatását sem lehet értelmezni (Erdődy 2004: 326-27). Ezeknek a folyamatoknak a szemléltetése szükséges annak az éles kritikai vitának az értelmezéséhez, amely 1960-ban az *Élet és irodalom* hasábjain<sup>17</sup> bontakozik ki. A vita jelentőségét az is jelzi, hogy Kabdebó Lóránttal rögzített beszélgetésében Szabó Magda még 1984-ben is utal a hatvanas években kibontakozó, személyének szóló „lejárato kampányra” (Kabdebó 1984: 296). A hatvanas évek beszédmódjára jellemző az első regények (*Freskó*, *Az őz*) méltatása mellett a soron következő alkotások (*Disznótör* (1960), *Pilátus* (1963), *Danaida* (1964), *Mózes egy huszonkettő* (1967) színvonalcsökkenésének hangsúlyozása. Ezt az író túlzott szubjektivitásával, témáinak „szűkkörűségével”<sup>18</sup>, írói fantáziájának végletességével, s egyben mechanizálódásával

---

tanulmányában a *Freskó* és *Az őz* című regényekből a szereplők lelki világának ábrázolását hangsúlyozza (Nagy 1961: 52).

<sup>16</sup> Kerényi Magda 1961-ben az *Új látóhatárban* úgy fogalmaz, hogy az „irodalom hivatalos irányítóitól viszont nem lett volna bölcs dolog elnyomni egy ilyen tehetséget, egy író, aki nem „hallgat”, s akiről ki lehet mutatni, hogy a sokat szidott, letűnt kor keserű gyűlölettel eltelt ellensége.” (Kerényi 1961: 261).

<sup>17</sup> Hermann István 1960. június 17-én az ÉS-ben *A hátranézés irodalma* címmel megjelent cikkében Ottlik *Iskola a határon* és Szabó Magda *Az őz* című regényében a szerzők a dzsentrí réteghez való viszonyulását bírálja (Hermann 1960a: 5-6). Nagy Péter (*Hová néz az irodalmár?*) és Mihályi Gábor (*Nézzünk még egyszer hátra*) augusztus 5-ei reakciói Hermann gondolatmenetének hiányosságaira, a kritikai módszer elavultságára hívja fel a figyelmet (Nagy 1960: 4; Mihályi 1960: 4). Szeptember 23-ai viszontválaszában Hermann (*Hátranézés egy vitára*) a dzsentrí-réteg ábrázolása mellett a nyugati dekadencia és a magyar „kafkasztrófikus” irodalom közötti kapcsolódási pontokat vizsgálja a már említett írók, Ottlik és Szabó Magda regényeiben (Hermann 1960b: 3). *Realizmus vagy dekadencia?* címmel az ÉS novemberi számában Kockás Sándor a szocializmus világhoz közelítő kritikai realizmust alapul véve amellett érvel, hogy a regények esetében nem egyszerű művészi hiányosságról van szó, hanem eszmei hibákról: a dekadens maradványok jelenlétéről (Kockás 1960: 1-2). A vita folytatásaként tekinthetünk az 1961-ben, szintén az ÉS-ben megjelent Köpeczi Béla tanulmányra is (*Egzisztencialista jelenségek a mai magyar irodalomban*) ahol a szerző az ember és társadalom viszonyainak alakulására, az egzisztencializmus jelenségének hazai elterjedésére többek között Ottlik és Szabó Magda regényeiben talál példát (Köpeczi 1961: 1-4).

<sup>18</sup> Thurzó Gábor Szabó Magda születésnapjának köszöntőjében az író erényének tartja, hogy következetesen mindig ugyanarról ír (Thurzó 1968: 7). Az önismétlés, a regényvilág beszűkülésének veszélyére Földes Anna tanulmánya is kitér (Földes 1968: 273).

(Nácsa 1968: 47-49), a regényalakok túlstilizálásával, kontúrталanságával, esetleg a politika felé tett engedménnyel (vö. Kerényi 1961: 261) magyarázzák. A regények tematikai vonatkozásában felmerül a mikszáthi, móríci hagyomány folytatása (Turczel 1961: 472) illetve formai-szerkesztési vonatkozásokban a nyugati regény „vívmányainak”, például Proust időkezelésének asszimilálása (vö. Turczel 1961: 472; Kerényi 1961: 265).

Csetri Lajos a hetvenes évek elején új szempontokkal gazdagítja az addigra kialakult kritikai látásmódot. Hangsúlyozza, hogy az író *Új Hold*-as indulása világossá teszi, hogy a városibb, polgári irodalomhoz, a Nyugat későbbi nemzedékeihez, Krúdyhoz, Prousthoz és Joyce-hoz erősen kötődik. Első regénykorszakát pedig nem pusztán az oeuvre részeként, hanem a konszolidáció folyamatához kötődő korjelenségként is érdemes megvizsgálni. Úgy véli, hogy a Szabó Magda-féle „detektívregény-szerűség” az íróra jellemző speciális, egyéni formaképződmény, kiemeli a humánmitológia kialakításának kísérletét, az író mítoszteremtő fantáziáját, illetve a regényteremtésben megjelenő valós, valószínű események fiktív világba való beemelését (Csetri 1971: 65-69). Fontos megemlíteni, hogy a Csetri által használt szempontrendszer több eleme később, a kilencvenes évek és az azt követő dekád recepciójában ismét fontos szerephez jut.

A hetvenes évek<sup>19</sup> második felében megjelent *Régimódi történet* nemcsak az életmű egyik csúcspontja, de a magyar regényírás alakulástörténetében is fontos szerephez jut. A regény műfaji paramétereiről a korabeli kritika is megállapítja, hogy a szerző eredeti dokumentumok segítségével rögzíti édesanyja történetét, de a mű nem szorítható be a dokumentumregény akkoriban divatos műfajába. A regényhagyományt több ponton folytatva az író eredeti módon vizsgálja a családtörténet és történelem, magán- és nagy-történet viszonyát, a mindennapok társadalom- és kultúrtörténeti vonatkozásait is feltárva (Erdődy 2004: 329). Természetesen a hangsúlybeli különbségeket korabeli kritikák olvasásakor is találhatunk. Fülöp László a *Kritika* 1978-as számában az elbeszélői személyesség változatos formáit megjelenítő

---

<sup>19</sup> A hetvenes években megjelenő gyűjteményes verses könyv, a *Szilfán halat* pedig újbóli alkalmat teremt az addigi pálya összegző áttekintésére, az életműben szerepet játszó műfajváltás kritikai vizsgálatára (vö. Fülöp 1976: 23; Lengyel 1976: 11).



dokumentumregényről beszél (Fülöp 1978: 25). Simonffy András pedig a referencialitás, beazonosíthatóság szempontjait hangsúlyozva a művet kulcsregényként olvassa (Simonffy 1977: 6). Ezek mellett a regényről írott angol nyelvű ismertetésben Iszlai Zoltán kiemeli, hogy kifinomult módon a világtörténelmi utalások jórészt a regény háttérében maradnak, néha azonban újságcikkek és korabeli könyvek formájában beszüremkednek a történetbe, s komikus hatást keltenek (Iszlai 1978: 169-70). Lőrinczy Huba szerint a regénybe épített „tömerdek tárgyi bizonyíték” lehúzza, elsúlyosítja a fikciót, ezért a regényben a teremtő képzelet nem kap akkora teret, hogy a regény modellértékűvé válhasson (Lőrinczy 1978: 286). Bárdos Pál ezzel szemben azt emeli, ki hogy a regényben a földrajzi és tárgyi világ dokumentáltsága önmaga fölé emelkedik, új hitelességet, új fikciót hozva ezzel létre (Bárdos 1978: 7).

A Szabó Magda-recepcióban kiemelt szerepet tulajdoníthatunk Kabdebó Lórántnak, aki több évtizeden keresztül publikál a megjelent regényekről, szerkeszt tanulmányköteteket. Kabdebó szerint az író pályaképe a hagyományos realiztikus ábrázolásmódból az évtizedek során több átalakuláson is keresztülmegy. Szabó Magdát annak a hagyománynak a folytatójaként nevezi meg, amely az író létet morális meghatározottságúnak<sup>20</sup> tartja. Pályája elején ez a fajta morális indulat válik eszménnyé (*Freskó, Az őz*). Ebből a szempontból három különböző regénytípus különböztethető meg. Az elsőben a személyiség és a történelem folyamatos szembesítése, a múlt jelenlétének felmutatása a jelenben tapasztalható (*Ókút* (1970), *Régimódi történet* (1977)). A második típus középpontjában a horizontokat váltó belső önvizsgálat áll (*Az ajtó* (1987)). Az 1990-ben megjelenő regény, *A pillanat* a harmadik csoportba sorolható: a regény a posztmodern eszköztárát is felhasználó leszámolás a kiszolgáltatottá tévő történelemmel szemben (Kabdebó 2007: 34).

*A pillanat* kortárs recepciója elég szűkszavú. Természetesen a legtöbb recenzió, kritika érinti a regény tematikus rétegéből adódó sajátos kapcsolatát Vergilius

---

<sup>20</sup> Kabdebó az író 85. születésnapjára szerkesztett tanulmánykötetben (a megjelent tanulmányok másodkiadások) a költői, írói szuverenitás vállalása tekintetében három alkotót nevez meg. A század első feléből Szabó Lőrincet, a másodikból Szabó Magdát és Esterházy Pétert. Szuverenitáson Kabdebó azt érti, hogy az említett alkotók életre segítettek egy nem létezett, de létezhető Magyarországot. Konkrétan Szabó Magda művei a hazának egy szerencsésebb változatát hozták létre úgy, hogy egyszerre annak a kritikáját is adták (Kabdebó 2002: 172-75). Ez a szempont azonban nem fedi fel az író kortárs irodalomban betöltött helyét.

eposzához, az Aeneishez. Szentesi Zsolt a műfaji rájátszás problematikuságát abban látja, hogy egyrészt az eposz poétikai jegyeinek felhasználása funkciótlan, másrészt az eposzi világkép meglehetősen túlhaladott, s a műben magában is megcáfolódik (Szentesi 1991: 37). Lengyel Balázs szerint a maximális stilizációval, stil-pastiche-sal létrehozott ellen-Aeneis afféle igazságosztásként értelmezhető. Mélyrétegét a politikáról, történelemről, irodalomról elmondott vallomás adja (Lengyel 1990: 155-57). A mű aktuálpolitikai értelmezésének kiemelése mellett a regény életműhöz való kötődései, azonos motívumai is hangsúlyozódnak (Simon 1991: 67).

A Szabó Magda-recepció új irányát, módosulásának lehetőségeit érdekes módon a *Für Elise* megjelenése és a *Helikon* folyóirat Autobiográfia-kutatásról szóló tematikus száma segíti elő. Hangsúlyossá válik az igazság elmondásával, az írói megnyilatkozásokkal szembeni gyanakvás (Szilágyi 2003: 23). A Lejeune-i értelemben használt önéletírás, a műfaj által elvárt kvázi-hitelesség illúziójának kérdésköre a tematikus kapcsolatok miatt a *Régimódi történet* és az önéletrajzok tekintett regények értelmezésére is átsugárzik (vö. Károlyi 2003: 22; Kiss 2003: 97-99). Strum értelmezésében kiemeli, hogy a regényben az antik mítoszok, mesék, más irodalmi alkotások az archetipikus helyzetek felismeréséhez, jelentéssel való megtöltéséhez járulnak hozzá (Strum 2004: 111). Az olvasmányélményekre való intertextuális utalások szereplők jellemzésében, döntéseinek magyarázatában betöltött szerepére Vallasek Júlia is rámutat (Vallasek 2003: 807).

Ezt a kritikai beszédmódban is észlelt változást, az olvasói beállítottságot központi helyzetbe emelő értelmezői szempontot (vö. Strum 2004: 111-12) a dolgozat elemző részei a regényekben észlelhető intertextuális szempontrendszer kifejtésével követik.

## 2. ELMÉLETI HÁTTÉR

### 2.1 AZ INTERTEXTUALITÁS JELENSÉGE

#### 2.1.1 A HAZAI BEFOGADÁS

Bahtyin a szó törvényét tanulmányozó, az irodalmi szövegeket, a szövegtér három dimenzióját új oldalról megközelítő munkájának híres interpretációja<sup>21</sup> óta az intertextualitás az irodalomelmélet egyik legjelentősebb irányává nőtte ki magát. Az elmúlt negyven évben egymástól eltérő irányzatok vizsgálták, tágították a fogalom bizonyos aspektusait, s láthatóan lényegesen többről van szó, mint a különböző szövegek közötti tudatos vagy véletlen összefüggések tanulmányozásáról. Az intertextualitás-fogalom meghatározásának komplexitását jelzi, hogy a témában születő tanulmányok, értekezések hangsúlyozottan hasonló (néha teljesen azonos kiindulópontjuk ellenére is) magát a jelenséget, munkafogalmat egészen eltérő módon értelmezik.

A következő szakirodalmi áttekintés az intertextualitás jelenségét, s azon belül hangsúlyozottan a szöveg értelmezését, az olvasó, olvasat interpretálását is érintő, a dolgozat elméleti alapjául szolgáló fogalomkör aspektusait, a legfontosabbnak tekinthető irányvonalakat veszi számba. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy a jelenség vizsgálata korántsem egyszerű, hiszen a gazdag feldolgozottságnak köszönhetően az interpretációk alapjául szolgáló nyelv- és irodalomelméleti, irodalomtörténeti, nem ritkán filozófiai aspektusú háttér zavarba ejtően eklektikus. Az értelmezést árnyalja,

---

<sup>21</sup> Kristeva (a tanulmány eredetileg 1967-ben francia nyelven jelent meg, magyarul: *Bahtyin: A szó, a párbeszéd és a regény* címmel olvasható) megjelent tanulmányában a Bahtyin által definiált 'szó törvénye' fogalmat is vizsgálja. A szó törvényét Bahtyin az irodalmi struktúra (az irodalmi kifejezés a szerzőnél a „szövegfelszín kereszteződését, többféle írásmű dialógusát” jelenti) minimális egységének tekinti, és a szöveget a történelemben, társadalomban vizsgálja. A nyelv költői funkciójával kapcsolatban a szövegtér három dimenzióját határozza meg, s ezeket az írásmű alanya, az olvasó, és a külső szövegek alkotják. Még árnyaltabban szemlélve a szó a szövegben kapcsolatát horizontális és vertikális vizsgálatokra bontja. Az előbbi, horizontális viszony a szó a szövegben az írásmű alányához és az olvasóhoz fűződő kapcsolatát, míg az utóbbi, vertikális meghatározás a szó a szövegben kortárs vagy korábbi irodalmi korpuszhoz való irányultságát mutatja (Kristeva 1968: 115-16).

hogy a jelenség magyar irodalomtörténeti, irodalomelméleti vagy akár irodalomkritikai gyakorlatban való elhelyezése sem problémamentes. Egyrészt természetesen a jelenség észlelése nem idegen a magyar irodalom bizonyos vonulatától. Bizonyos szempontból ide kapcsolható az a megfigyelés is, miszerint újklasszicista pályaszakaszában már Babits is erősen hajlik arra, hogy az irodalom időbeliségét térbeliséggé alakítsa át, és Az európai irodalom történetében is felfedezhető az a gondolat, hogy a nagy művek újramondják egymást (Szegedy-Maszák 1995: 13).

Másrészt azonban Angyalosi Gergely a kilencvenes évek közepén megjelent Helikon tematikus szám bevezető tanulmányában az intertextualitás hazai feldolgozatlanságáról, „emésztetlenségéről” beszél. Véleménye szerint az intertextualitást az irodalomtudomány nem tudta a magyar tradíciókhoz illeszteni, fogalmi eszköztárának nem vált szerves részévé, s esetenként csupán álcázva válhatott elemzések, tanulmányok kiindulópontjává (Angyalosi 1996a: 3-4). A megkésettség jelensége a magyar irodalomtudományban, irodalomtörténetben nem mondható egyedülállónak, például Szegedy-Maszák Mihály egyik tanulmányában azt veti fel, hogy már a XX. század elején kibontakozó irodalomelméleti irányzatok sem épültek be szervesen (Szegedy-Maszák 1995: 17). Természetesen ez a helyzet az utóbbi másfél évtized alatt megfordulni látszik, mára már számos irodalomelméleti, irodalomtörténeti aspektusú tanulmányt olvashatunk<sup>22</sup>.

A magyar fogadtatás sajátosságait jobban megvilágítja, érthetőbbé teszi néhány, szintén a kelet-európai régióhoz tartozó példa kiemelése. Az intertextualitás szlovén fogadtatásának történeti áttekintésekor a megkésettség mellett a társadalmi tényezők is meghatározóak. Szlovéniában Kristeva, Barthes és Derrida textualitás elméletei a „ludizmusként” ismert irodalmi irányzatban a hatvanas évek vége után is szerepet játszottak, a jelenséget a nyolcvanas évek elején azonban gyakorlatilag újra fel kellett fedezni. Az intertextualitás befogadásában a korábbi kommunista közép- és kelet-európai országokban felbukkanó ezópusi stratégia figyelhető meg: a posztmodernről szóló diskurzus a pluralitásról, az igazságok relativitásáról való beszélgetés előmozdítja

---

<sup>22</sup> Mivel a hagyományos forrás- és határkutatás nem érzékeny a szövegközi viszonyok teoretikus vagy befogadási problémáira, 1995-ban Kulcsár Szabó Zoltán még csupán magyar irodalomtudomány elszórt próbálkozásaiént említi Kovács Sándor Iván írását Gyöngyösi Zrínyi-imitációiról, hiszen (Kulcsár-Szabó 1995: 498).

az egyébként tiltott vitát politikai pluralizmusról, demokráciáról, fogyasztói társadalomról (Juvan 2008: 9).

A kristevai intertextualitás fogadtatása a kortárs szovjet irodalomtudományban is hézagos és megkésett. Ma már nehéz elképzelni, de az akkori ideológiai felfogás a strukturalizmust eleve felforgatónak tartja, és különböző vádpontok alapján elutasítja. Az intertextualitás kifejezés a bahtyini eredet ellenére sem honosodik meg az orosz szaktudományos terminológiában. Azonban a szépirodalmi szövegeknek előzmény szövegekkel való összevetésének gyakorlata már a posztstrukturalista vizsgálati módszerek Szovjetunióba való beszüremlése előtt is ismeretes: az orosz filológiába a rejtett, latens szöveg (angolul subtext) fogalma már Kristeva megjelenése előtt két évvel felbukkan (Gránicz 1997: 131-34).

A fogalom létszemléletként illetve szövegalkotó eljárások összességéként való értelmezésének szétválasztása, megkülönböztetése a jelenség megértésében hasznos kiindulópontként szolgálhat. Az intertextualitás jelenségét a fogalom meghatározásakor felfoghatjuk az irodalmi-poétikai eljárások összességéként (pl. idézés, parafrázis, allúzió, imitáció, paródia, montázs, kollázs, mottó stb.), ebben az esetben azonban a jelenség univerzalitása nem nagyon érvényesül. Azonban ha az idézésen túl a szerkezeti, tematikus vagy műfaji-műnemmeghatározás révén kapcsolatot teremtő intertextualitást is figyelembe vesszük, a jelenség az irodalmi fejlődés legmeghatározóbb elvei közé kerülhet. Ezeket a kapcsolatokat funkcionális szempontból is intertextuálisnak nevezhetjük, mert az adott szöveg ilyenkor is jelöli a kapcsolódást más művekhez. Bizonyos poétikai eljárások is kerülhetnek intertextuális megvilágításba, ha azok újraértelmezése (legtöbbször funkcióváltáson alapulva) kimutatható. Az előző szempontokat figyelembe véve a témával foglalkozó magyar kutatók közül Kulcsár-Szabó Zoltán az intertextualitásra mint az irodalmi hagyomány „létmódjának” alapvető jellemzőjére<sup>23</sup> tekint. A szöveg olvasásakor ugyanis minden befogadó számára jelen van az a viszonyrendszer, amely az irodalmi műalkotások

---

<sup>23</sup> Érdemes azt is megemlítenünk, hogy Bernáth Árpád a szövegek belső viszonyait és külső kapcsolatait az „emléma” „motívum” és a „struktúra” sajátosan értelmezett fogalmaival köti össze, értelmezi (Bernáth 1998: 80-93).

szövegrészletei és ugyanazon szövegrészletek kommunikatív beszédshituációjá<sup>24</sup> között húzódik. (Kulcsár-Szabó 1995: 500).

Természetesen a hazai tanulmányokban más típusú felosztásokról is olvashatunk. Az alapvető vonásokban elkülönülő irányvonalak közül az *általános-dekonstruktív felfogást* egyfajta általános filozófiai irányultság, sajátos terminológia használata jellemzi. Középpontjában nem a szövegelemzés, helyette inkább a szerző - olvasó viszonyának markáns átértékelése, a „szerző halála” fogalomköre áll, s fontos szerepet kapnak a szerző, az olvasó és az olvasat hagyományos szerepét, jelentőségét megkérdőjelező, átértékelő tanulmányok, értekezések. Ehhez a területhez szorosan kapcsolódva vetődik fel a létrejött irodalmi alkotás határainak, a szöveg mögött megbújó szövegek értelmezésének kérdése. A következő nagy irány az *intertextualitást mint a szövegelemzés fontos eszközét* definiálja. Tehát fontossá válik az irodalomelméleti hagyományok jelenléte, a megközelítések sokfélesége, a pontos definícióra való törekvés. A szemiotikai alapú intertextualitás-felfogás az intertextuális vonatkozást egyfajta metareferenciaként értelmezi, s központi a jelentésintegráció (önreferencia/nem-önreferencia); a befogadás kérdése (egyéni, kulturális stb. tényezők)<sup>25</sup>. Az egyik legelső, teljes terjedelmében csak az intertextualitás jelenségét kutató angol nyelvű tanulmánykötet szerzője Graham Allen<sup>26</sup>. Az *Intertextuality* címmel 2000-ben megjelent könyv bevezetőjében a szerző kifejti, hogy az intertextualitás egyszerre az egyik leggyakrabban használt, és leginkább félreértett<sup>27</sup>

---

<sup>24</sup> Ezt a jelenséget ismerte fel Bahtyin, és Riffaterre<sup>24</sup> is erre a viszonyra mutat rá (Kulcsár-Szabó 1995: 500).

<sup>25</sup> Bernáth Árpád, Orosz Magdolna, Radek Tünde, Rácz Gabriella, Tőkei Éva. Irodalom, irodalomtudomány, irodalmi szövegelemzés. <http://germanistik.elte.hu/irodbev/3fejezet.htm> (2011. 10.15).

<sup>26</sup> Mary Orr *Intertextuality* című munkája bevezetőjében megjegyzi, hogy Allen összegző munkáját egyfajta útmutatóként tekinthetjük, de arra is rámutat, hogy a szerző csak azokra az elméletirókra hivatkozik, akiknek munkája angolul íródott vagy megtalálható angol fordításban. Azaz, ha egy mű nem jelenik meg fordításban, egyszerűen kiesik a kulturális, kritikai körforgásból, például Broich és Pfister a szerző által méltatott 1985-ös az intertextualitás elméletei és gyakorlataival foglalkozó tanulmánykötete alig citált, hasonló okok miatt (Orr 2003: 8-10).

<sup>27</sup> Ez nem csupán egyetlen elszigetelt vélemény. A textológiai kutatás homályosabb fogalmaként értékeli a jelenséget Susan Holthuis is. Tanulmányában azonban a jelenség befogadás-orientált aspektusát hangsúlyozza, minthogy az intertextualitás néhány esetben a költő szövegek értelmezéséhez, befogadásához szükséges feltételként jelentkezik (Holthuis 1994a: 77) Szinte minden, a fogalom történetét vizsgáló, kritikusa rámutat az intertextualitás instabil, nehezen megfogható természetére, illetve a fogalom definícióinak belső ellentmondásosságára (vö. Juvan 2008: 5; Allen 2000: 2-3).

fogalmak egyike. Sokszor olyan általánosan elfogadott terminust értenek rajta, amely csupán a szövegek interpretációjához használható megbízható kritikai eljárások halmazát biztosítja. A legnagyobb félreértést talán az okozza, hogy miközben az intertextualitáshoz forduló kutatók, irodalomelmélettel foglalkozó szakemberek csak használható eljárásokat szeretnének, szembetalálják magukat a fogalomkörben nagyon is jelen lévő ellentmondásokkal, megválaszolatlan problémafelvetésekkel (Allen 2000: 6, 59). Allen a fogalom elméleti aspektusának értelmezési különbségeit, azok későbbi módosulásait, gyakorlatban is érzékelhető vetületeit öt fejezetben, az eddig ismertetett felosztástól eltérő módon tárgyalja. A szakirodalmi áttekintésben a dolgozat elméleti háttérét adó legfontosabb irányvonalak felvázolásában a könyv túlzottan részletező ismertetését kikerülve, főbb vonalakban az ő kategorizálását követem, érzékeltetve a témával foglalkozó nemzetközi (több esetben angolul publikált) és a magyar kutatók hasonló, kisebb vagy nagyobb mértékben eltérő véleményét is.

### **2.1.2 AZ INTERTEXTUALITÁS NYELVELMÉLETI ASPEKTUSA**

Az intertextualitás-kutatás elméleti háttérében a fogalom artikulálódásához szükséges, fontos szegmensként tekinthetünk Saussure nyelvészeti munkásságára. Szerepe a nyelvi jel és a nyelvi kommunikáció önkényes és nem referenciális természetének kimunkálásában, a *parole* – *langue* distinkció, a nyelv szintagmatikus és paradigmikus tengelye, a jelentésfogalom meghatározásában összegezhető, s munkássága Bahtyin nyelvszemléletének megértésében is meghatározó tényező (Allen 2000: 10). Az intertextualitást Mary Orr egyenesen egyfajta nyelvészeti ősrobbanásként definiálja, ahol a nagybetűs Szöveg dekonstrukciója történik meg: kisbetűs szövegekre és intertextusokra esik, ahol a két fogalom egymás szinonimájaként értelmezhető (Orr 2003: 22). Orr tanulmánykötetében arra is felhívja a figyelmet, hogy az intertextualitás kritikai fogalmának, divatos kliséjének megalkotásához, a szöveg nem hierarchikus, demokratikusan befogadó, más szövegek hatalmas mozaikjaként értelmezett fogalmához szükségeltettek más eszmék is:

Among these were the concept of (1) a unified self (especially a male subject position in hierarchial structures of knowledge and power; (2) the pre-eminence

of high cultural expression (as essentially white, male and European), and (3) direct referential connections between language and the world (whether mimetic, semantic, symbolic or metaphysical). (Orr 2003: 1)<sup>28</sup>

Az intertextualitás fogalmának megteremtőjeként a szakirodalom egyöntetűen Kristevát nevezi meg, de Bahtyin különleges nyelvszemlélete (Bahtyin 1976: 22-26) sok szempontból segítette az elmélet létrejöttét. A nyelvi jelek megkülönböztető szerepének felfedezése, a Saussure-i nyelvszemlélet azonban nem maradt elszigetelve a többi tudományágtól, s az irodalmi művekről alkotott felfogást többféle irányban is befolyásolta. Bahtyin egész filozófiai és kritikai munkásságát<sup>29</sup> annak hangsúlyozása jellemzi, hogy a nyelvi kommunikáció specifikus társadalmi helyzetekben nyelvhasználók specifikus osztályai és csoportjai között jöhet létre (Bahtyin 1986: 143-155). Munkáiból talán legnagyobb hatást a nyelvi megnyilatkozás felfogása tette, s nyelvszemléletének ez a társadalmi háttérre reflektáló vonása különbözteti meg a formalista és Saussure-i absztrakt nyelvészektől.

Saussure, in other words, in order to find some generalizable rules within the study of language, argues that only language in its abstract sense, only the norms and conventions presumed to structure a language at any moment of historical time, can become the object of linguistic study. Such a vision of language (*langue*) is said by Saussure to provide the possibility for the potentially infinite amount of possible utterances (*parole*) within that language. (Allen 2000: 18)<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Ezek között szerepelnek az alábbi fogalmak: az (1) egységes én (különösképp a férfi alárendelt helyzete a tudás- és hatalom hierarchikus struktúráiban); (2) az előkelő kulturális kifejezés felsőbbrendűsége (alapvetően fehér európai férfi); és (3) közvetlen vonatkoztatás a nyelv és a világ között (akár utánzó, szemantikai, szimbolikus vagy metafizikus). (Orr 2003: 1- fordítás tőlem)

<sup>29</sup> Írásai, tanulmányai egyrészt tartalmaznak konkrét esztétikai-irodalmi elemzéseket. Gondolhatunk itt a sokat idézet Dosztojevszkij-értelmezésére (vö. Bahtyin 1976: 31-147) vagy az 1982-ben magyarul is megjelent *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája* címe viselő könyvére. Más írásaiból azonban sokkal inkább az elemzések filozófiai, társadalomelméleti háttére, a szerző sajátos beszédelmélete bontakozik ki. Ide kapcsolhatóak például a freudizmus hatásáról, jelenségéről vagy a nyelvről írott írásai (vö. Bahtyin 1985: 5-55; Bahtyin 1986: 9-192). A bahtyini terminológia (dialogus, heteroglossza) interdiszciplináris elméleti aspektusú kutatásokra is nagy hatást gyakorolt (vö. James 2007: 5-6).

<sup>30</sup> Más szóval, Saussure abból a célból, hogy a nyelv tanulmányozásán belül általánosítható szabályokat fedezzen fel, amellel érvel, hogy csak az elvont nyelv, csak a történelem bármely időpontjában a nyelv strukturálására szolgáló normák és konvenciók válhatnak egy nyelvészeti tanulmány tárgyává. Saussure



A nyelv Bahtyin társadalmi dimenziót előtérbe helyező szemléletében állandóan reflektál és változik osztály, intézményi, nemzeti és csoportérdekektől függően, ezért a nyelvi megnyilatkozás soha nem lehet semleges. Ebből a nézőpontból a legfontosabb aspektusnak az tekinthető, hogy minden nyelv előző megnyilatkozásokra és már létező jelentés- és értékelés mintákra válaszol, de egyben elő is mozdítja a további válaszokat (Bahtyin 1986: 127-36). A nyelvi megnyilatkozások *dialogikus* természetűek, jelentésük és logikájuk függ a korábban elhangzottak tartalmától, és azok módjától. Minden nyelv természetét saját konkrét társadalmi elhelyeztségében (ezt Bahtyin a megnyilatkozás *társadalmi beállítódásának* nevezi) szükséges vizsgálni. A szó, megnyilatkozás szituációjára és hallgatóságára jellemző körülményeinek összessége, a megnyilatkozás strukturális felépítése szintén fontos szerephez jut Bahtyin terminológiájában (Bahtyin 1986: 149-74). Ebből kiindulva érkezünk el dialogizmus-felfogásához, amit Allen azért tart központi szerepűnek, mert szerinte ez magyarázza legszembetűnőbben a szerző elméletének intertextuális természetét (Allen 2000: 22). Bahtyin Rabelais népi forrásainak<sup>31</sup> vizsgálatával jut annak a felismeréséig, hogy ennek az erősen szatirikus, parodisztikus, groteszk, dialogikus hagyománynak a modern műfaji örököse a regény (vö. Bahtyin 1982: 31-51). Amellett érvel, hogy az irodalmi műnemek közül az epika lényegében monologikus természetű, csak a regény, pontosabban bizonyos regényfajták nevezhetők dialogikusnak<sup>32</sup> (Bahtyin 1976: 31-36).

---

szerint a nyelv (*langue*) egy ilyen megítélése biztosítja a potenciálisan végtelen számú lehetséges kifejezések (*parole*) lehetőségét az adott nyelven belül (Allen 2000: 18 – fordítás tölem).

<sup>31</sup> Úgy véli, hogy Rabelais alakjai, képei a népi kultúra több évezredes fejlődésébe ágyazva értelmezhetőek, regénye kulcsként működik a középkor és a reneszánsz népi nevetéskultúrájának problémájához (Bahtyin 1982: 7).

<sup>32</sup> A dialogizmus fogalmi összetettségét az is mutatja, hogy megértéséhez más fogalmak (mint például a *polifón* regény) megvilágítása is szükséges (vö. Bahtyin 1976: 78-81). A Bahtyin által használt fogalmak sajátosan jelentkeznek majd Kristeva értelmezésében, de munkái teljesebb megismeréséhez szükséges megemlítenünk a *Tel Quel* folyóirat szerepét, hiszen a francia posztstrukturalizmus kibontakozásához kötődő legfontosabb elméletirők - beleértve Derrida, Barthes, Philippe Sollers vagy Michel Foucault írásait is – mind hozzájárultak az irodalom szerepének vizsgálatához a politikai és filozófiai gondolkodásban. Szövegeikben a szövegköziség gondolata egy olyan tágabb filozófiai, ideológiai problémakörbe kapcsolódott bele, amelyben felfedezhetünk ontológiai, episztemológiai, antropológiai, esztétikai, poétikai elemeket is (Angyalosi 1996a: 4).

Itt azonban ismételten hangsúlyozhatjuk, hogy az intertextuális kapcsolatok közvetlen szövegértelmezési többlete, amely során az adott szövegben megszólaló nyelvek csak egymás révén válnak olyan közeggé, amelyben a mű esztétikai hatásfunkcióját mint „parole”-aktust értelmezni lehet, nemcsak az utóbbi száz év irodalmának fejleménye. A legelső formációkat nyilvánvalóan a bahtyini parodikus-travesztív műfaji hagyományban kell keresni (vö. Bahtyin 1982: 12-19; Bahtyin 1995: 343-45). Kulcsár-Szabó Zoltán azt sem tartja véletlennek, hogy Bahtyin - részben más szempontból - ehhez a hagyományhoz kapcsolja az újkori regény kialakulását is. Szerinte az interpretatív intertextuális funkciók korai megvalósulásait nem feltétlenül a népi nevetéskultúra által jelzett soknyelvűség okozza, sokkal inkább a szöveghagyományok találkozása, ami a világnézetek szembesülését is magával hozza. A korai európai nagyregényeknek is alapvető funkciója az intertextuális szerveződés. Rabelais-nál, Cervantesnél és Sterne-nél is így mutatkozik meg a skolasztikus szellemi szabályrendszerrel szembeni kétely, annak a szerzői tekintélyvel alapuló idézési eljárásainak parodizálásával (nem létező forrásokra való hivatkozások, logikai következetlenségen nyugvó utalások, vagy nagy tekintélyű antik művekre, illetve filozófiai érvekre való hivatkozások tudatos elhagyása) (Kulcsár-Szabó 1995: 524).

A szöveg dialogikus természetének kifejeződését Lotman abban látja, hogy a szövegnek, mint „jelentésteremtő, gondolkodó szerkezetnek” a működéséhez szüksége van egy „beszélgető partnerre”. A transzformációt azonban, amelyen a kívülről hozott szöveg<sup>33</sup> keresztülmegy, a komponensek összetettsége és többretegűsége miatt nem lehet előre meghatározni. A „szöveg a szövegben” jelenséget Lotman olyan speciális retorikai szerkezetként írja le, ahol a szöveg szerzői szerkesztése és olvasói befogadása során az egyes szövegrészek eltérő kódrendszerei fontos tényezőkké válnak. A „szöveg a szövegben” bármely szituációjára jellemző a reális és feltételes szembeállítására épülő játék. Ebből születik például a regény a regényben jelensége. A szöveg bizonyos

---

<sup>33</sup> Lotman tanulmányában két közelítésmódot különböztet meg. Az első szerint a nyelv egyfajta „elsődleges lényegiségként” értelmezhető, amely a szövegben tárgyasul. Azaz a nyelv megelőzi, tulajdonképpen generálja a szöveget, a kód megléte tehát előzménynek tekinthető. A nyelvet olyan zárt rendszerként képzelhetjük el, amely szövegek „végtelen sokaságát” teremti meg. A második megközelítési mód Lotman szerint irodalomtudományi munkákban, kulturológiai kutatásokban körvonalazódik jellemzően. Ebből a szemszögből a szöveg belső struktúrával rendelkező, „lehatárolt, önmagában zárt, végleges képződmény”. A szöveg elsődleges, a nyelv pedig egyfajta másodlagos absztrakcióként értelmezhető (Lotman 1994: 57-59).

részeinek kettős kódolása azt eredményezi, hogy a szöveg alaptere reális térként realizálódik (Lotman 1994: 67-72).

Kulcsár Szabó Ernő szerint többek között Bahtyin megkésett recepciója<sup>34</sup> tette lehetővé annak a többoldalú felismerését, hogy a szöveg úgy létezhet, (1) ha intertextuális viszonyt létesít más szövegekkel, ha (2) vonatkozik valamire, ha (3) használni is fogják valamilyen módon (Kulcsár Szabó 1991: 130). Francois Wahl a *Tel Quel* köré tömörül szerzők (Kristeva, Barthes, Derrida, Sollers) szöveghez való viszonyában azt hangsúlyozza, hogy a szöveget a nyelv egyfajta működési módjaként fogják fel. A nyelv reprodukív használatával szemben a szöveget elsősorban produktivitásként határozták meg. A szövegírás azt feltételezi, hogy a nyelv deskriptív funkcióját lehatárolva a generatív tartalmát hozzuk előtérbe. A jelentő szintjén ez az eljárás anagrammatikus jellegű elemzéseket és kombinációkat tartalmaz. Grammatikai szinten egy rács, mintázat segítségével a személy vagy idő változásainak permutációs lehetőségeit vizsgálja. A feladó-címzett, írás-olvasás viszony két olyan produktivitásként lendül mozgásba, amely metszi egymást. A szöveg a rendszerhez képest tehát mindig transzgresszív mezőként működik. A jelentőfolyamatot (signifiance<sup>35</sup>) Kristevánál a nyelv egy adott mezőjében a lehetséges műveletek vég nélküliségeként, illetve az adott diskurzust kialakító kombinációk egyikeként értelmezhetjük. Wahl úgy fogalmaz, hogy Kristevánál az alany „szétporlasztásáról”<sup>36</sup> van szó (Wahl 1996: 13).

---

<sup>34</sup> Kristeva sajátos, átmeneti történelmi időszakban vezeti be Bahtyin műveit a francia, ezzel együtt a nyugati gondolkozásba. Ez az átmenetiség magyarázható a nagytörténelem bizonyos folyamataival, de mindenképpen az is közrejátszik, hogy a Saussure-i szemiotológián alapuló strukturalizmus az 50-es évektől folyamatosan keresi az elmozdulási lehetőségeket, s végül ez vezet a posztstrukturalizmus megjelenéséhez, amit többek között Jacques Lacan, Jacques Derrida, Roland Barthes, Michel Foucault vagy Louis Althusser neve fémjelez. A jelenség belső mozgatórugóit magyarázhatja a tény, hogy a strukturalizmus hatására a hatvanas évek második felében megkérdőjeleződik az 'egységes, önmagával azonos, teremtő szubjektum előfeltételezése', s ennek irodalomelméleti, irodalomesztétikai következményei között a mű és a szerző státuszának rendíthetlenségének megengedését elsőként említhetjük (vö. Angyalosi 1996a: 5).

<sup>35</sup> Jelentő (*signifiant*) és a jelentett (*signifié*) Saussure-i megkülönböztetése. *Signifiance* kifejezés Kristeva terminusa – van aki „jelentőfolyamatnak, mások „jelentésséggnek” fordítják (Ld. Riffaterre 1996: 67-81), Angyalosi a „jelentősség” változattal próbálkozott (Angyalosi 1996a: 8-9).

<sup>36</sup> Kristeva az alany helyzetével is foglalkozik, és bevezeti a kifejtés/ kinyilatkoztatás alanya (*subject of enunciation*) illetve a megnyilatkozás alanya (*subject of utterance*) fogalmakat, hogy tisztázza és kifejtse Bahtyin elméletét. Az alany Kristevánál és Barthesnél is elveszik írás közben, (a posztstrukturalisták ennél is tovább mennek, arra utalva, hogy az alany általánosan a nyelvben eltűnik). Amikor alany lép be

Allen amellett érvel, hogy Bahtyin dialogikusság fogalmát Kristeva a szöveggel, textualitással s azok ideológiai struktúrákhoz való viszonyaival helyettesíti. Miközben Bahtyin munkájának központi gondolata az, hogy a nyelvet létező nyelvhasználók specifikus társadalmi szituációban használják, Kristeva az alanyt kikerülve a szöveg, textualitás elvontabb fogalmait lépteti be. Azonban a látható különbség ellenére is mindkettejükénél közös az, hogy a szöveg soha sem különíthető el attól a nagyobb kulturális, társadalmi textualitástól, ahol létrejött. Kristeva szemiotikus felfogásában a szöveg a részek szövegbeli elrendezése, amelyek kettős jelentést tartalmaznak: jelentést a szövegen belül, és jelentést a 'történelmi, társadalmi' szövegben. Ez a látásmód a szöveget a 'belül' és 'kívül' fogalmaira töri szét. A szöveg jelentését tehát úgy is felfoghatjuk, társadalmilag már létező jelentéssel bíró elemek ideiglenes újrendezését (Allen 2000: 36-37). Érdeklődésének középpontjában - Bahtyintól eltérően - nem a regény, helyette inkább a költői nyelv áll, s a két felfogást leginkább az 'irodalmi szóról', mint szövegfelszínnek metszéspontjáról alkotott nézete különíti el. Kristeva szerint a különböző írások közötti dialógusban részt vesz az író, a címzett (vagy a szereplő) és a kortárs vagy a korábbi kulturális kontextus, s ezeket később az irodalmi szó horizontális és vertikális<sup>37</sup> dimenziójaként definiálja (Kristeva 1980: 65-66). Tulajdonképpen annak a felfedezése, hogy a szöveg horizontális és vertikális tengelye a mű textuális terén belül egybeesik, tekinthető a bahtyini dialogikus szöveg-meghatározás legnagyobb újrafelfedezésének, és Allen szerint valójában ez vezet el az intertextualitás fogalom megjelenéséig (Allen 2000: 36-39).

---

a nyelvbe, egy olyan szituációba lép, amelyben a személyes szubjektivitás elveszett. Nemcsak a szó, de az irodalmi (költői) nyelvben beszélő alany-helyzete is kettős hangot hív elő (Allen 2000: 39-42).

<sup>37</sup> Leyla Perrone-Moisés a kritikai intertextualitás természetét vizsgálva játszik el a gondolattal, hogy a kritikát egyfajta metanyelvként fogja fel (az eredeti kijelentés Barthes-tól származik). Ha a Kristeva által megnevezett három, a dialógust felépítő elemet (az írás alanya, címzettje, külső szövegek) elhelyezzük két egymásra merőleges tengelyen (vízszintes: az írás alanyának párbeszéde a címzettel, függőleges: a szöveg párbeszéde más szövegekkel). A metanyelvnél erre a két tengelyre, még két másik illeszkedne: egy vízszintes tengelyen a kritikus párbeszéde képzelt olvasójával, egy függőleges: a kritikai szöveg párbeszéde más kritikai szövegekkel. Azonban ez az összetettség mégsem vezethet intertextuális gazdagodáshoz, ugyanis a szemiológiai (metanyelvi) elemzés feltárhat intertextuális tevékenységeket ugyan, de maga a szemiológiai tevékenység nem lehet intertextuális. A szemiológiai beszédmód nem párbeszédet folytat az elemzett szöveggel, csupán párhuzamosan halad vele. Csak az a kritika tenné lehetővé az intertextuális beszédmód megjelenését, amely maga is valódi írásmű (Perrone-Moisés 1996: 95).

Intertextualitásnak fogjuk nevezni azt a textuális interakciót, amely egyetlen szövegen belül alakul ki. A megismerő alany számára az intertextualitás az a fogalom, amely jelzi azt a módot, ahogyan a szöveg a történelmet olvassa, és ahogyan beilleszkedik a történelembe. Egy adott szövegben az intertextualitás megvalósulásának konkrét módja adja a textuális struktúra legfőbb („társadalmi”, „esztétikai”) jellemvonásait. (Kristeva 1996: 18-19)

A szöveg Kristevánál „más szövegek permutációja, az intertextualitás egy adott szöveg terében jön létre, ahol más szövegekből származó különböző megnyilatkozások keresztezik és semlegesítik egymást” (Kristeva<sup>38</sup> 1980: 36). A szerző a *Revolution in Poetic Language* című tanulmányában a szemiotikai folyamat harmadik eljárásaként az intertextualitást határozza meg, így az intertextualitást két jelrendszer közötti átjáróként értelmezi<sup>39</sup>: Intertextuality is: „the passage from one sign system to another” which involves „an altering of the thetic *position* - the destruction of the old position and the formation of a new one” (Kristeva 1984: 59).

Bár az intertextuális technikák már nagyon régóta tartoznak az esztétikai jelentésalkotás tudatos eszköztárába<sup>40</sup>, bizonyos, hogy Kristeva intertextualitás-értelmezése<sup>41</sup>, teljesen új utakat nyitott meg, amelyek azt megelőzve ebben a formában

---

<sup>38</sup> „...text is a permutation of texts, an intertextuality: in the space of a given text, several utterances, taken from other texts, intersect and neutralize one another” (Kristeva 1980: 36). Magyarul Kristeva: *A szövegstrukturálás problémája* című tanulmányában is megtalálhatjuk ezt a szöveg-meghatározást (Kristeva 1996: 15).

<sup>39</sup> „Az intertextualitás: „átmenet egy jelrendszerből egy másikba”, amelyben „megváltozik az előírt *pozíció* – a régi helyett egy új alakul ki” (Kristeva 1984: 59 – fordítás tőlem).

<sup>40</sup> Az intertextualitás korai példáival Juvan is foglalkozik, többek között említést tesz például a Krisztus előtti 6-3. század kínai piktografikus irodalmi nyelven íródott lírikus költészetének vagy az arab világban ismert quasida lírai műfajának imitációs gyakorlatáról. De megemlítetjük akár a Gilgames eposzt is, vagy az Iliászt és az Odüsszeiát, hiszen ezek annak a mitologikus, epikai orális hagyománynak újrajrásai, amelyek már megírásuk előtt sokkal korábban léteztek. Természetesen említ középkori vagy a romantika korából származó példákat is (Juvan 2008: 15, 17-27).

<sup>41</sup> Kristeva 1966 és 1974 között alkotta meg definiálta, és bocsátotta útjára az intertextualitás fogalmát, amelyet a *Tel Quel and Critique* folyóiratban és a *Séméiotikè* monográfiájában publikált (Juvan 2008: 11). Worton és Still az intertextualitás első megjelenését Kristeva 1967-ben kiadott *Világ, dialógus, regény* című illetve *A szövegstrukturálás problémája* című munkájához kötik (Worton, Still 1990: 1). Mary Orr szerint Kristeva túlságosan is átívelő fogalmát később Riffaterre és Genette tisztázza: Riffaterre az olvasó szerepének hangsúlyozásával, Genette pedig pontosított osztályozásának kialakításával. (Orr 2003: 6). Orr arra mutat rá, hogy alapértelmezésénél fogva az angol-amerikai kritikusok intertextualitás-fogalma nem feltétlenül Kristeva *Szó, dialógus, regény* esszéjét veszi alapul, amit 1969-ben publikált, és 1980-ban jelent meg az angol fordítása. Az ebből származó intertextualitás-értelmezést (idézetek mozaikja, bármely szöveg egy másik abszorpciójából, transzformációjával jön létre) ugyan hamar kiemelték, de a fordításban bekövetkezhettek torzulásokat, félreértelmezéseket, illetve

nem merültek fel. Az irodalmi műalkotások között kapcsolatokat létrehozó poétikai-retorikai eljárások összességéként értelmezett intertextualitás-fogalom mellett nagyon hamar megjelentek azok az értelmezések (Kristevát is ide sorolhatjuk), amelyek egy általános szöveguniverzum-fogalomból kiindulva a „szövegekként értett irodalom alapvető létmódjaként értelmezték a jelenséget”, azaz az intertextualitás vizsgálata főként az irodalomelmélet kérdésévé vált, irodalomtörténeti megközelítésekre csak kísérletek történtek (Kulcsár-Szabó 1995: 495-98).

Allen szerint a bahtyini szemléletet alapul véve Kristeva rámutat a szingularitás elmélet és az arisztotelészi logika legnagyobb kihívásainak egyikére, azaz hogy a dialogikus szó vagy megnyilatkozás kettős hangú vagy heteroglot, birtokolja az A jelentést, de egyben birtokol egy vagy több olyan alternatív jelentést is, ami nem A. Más szóval ez a kijelentés a nyugati logika alapjait támadja, ami Arisztotelész non-kontradikció elméletén alapul. Kristeva Bahtyin nyelvszemléletében és Saussure anagramma-felfogásában azonosságot lát, amely mindkettőt Freud<sup>42</sup> álommunkát vizsgáló tanulmányaihoz köti (Allen 2000: 43-4).

A hetvenes évek végére az intertextualitás fogalmához kötődő nagy elméleti ambíciók kezdtek kifulladásra, a fogalom ismertségével párhuzamosan egyfajta ’hígulási folyamat’ is megkezdődött, mert sokan úgy vélték, hogy a fogalom mindösszesen a régi forrás- és hatáskritika terminológiai modernizálása. Általános ténszerűségeként kezelték, hogy az intertextualitás egyidős az irodalommal, emellett azonban a

---

a teljes *Séméiotiké* kötet tágabb kontextusait később sem ellenőrizték kellőképpen. Amikor 1980-ben megjelent Kristeva munkájának részleges, megkésett fordítása, már Barthes és Derrida neve jóval ismerősebben csengett. Kristeva mellőzése még a francia kritikai gyakorlatban is megfigyelhető volt. Kristeva intertextualitása nem egy mozaik, (vagy felfüggesztett jelentések végtelen hálójára (limiteless web of deferred meanings), sokkal inkább logikus kapcsolat X és/vagy nem X és más között (logical relationship of X and/or not X and (d)other) (Orr 2003: 21-32).

<sup>42</sup> Bókai tanulmányában Bahtyin és Freud a 20. század első felének formális és történeti-szociológiai jelentésfelfogásaival szemben kifejlesztett lényegében ellentétes szemléletű hermeneutikai jellegű jelentéselméletét hasonlítja össze (Bókai 1991: 109-26). Michael Worton és Judith Still azt mondja, hogy Kristeva intertextuális kapcsolatai a szenvedélyesek közé tartoznak (Worton, Still 1990: 18). Ez a szenvedélyesség talán kapcsolatba hozható azzal, hogy láthatóan mind Kristevára, mind a *Tel Quel* csoport többi tagjára nagy hatással van a lacani pszichoanalitikus elmélet. A nyelvben megvasadt alany új modelljében Kristeva kifejti a feszültséget a szocializált, szimbolikus diskurzus és az ösztön- és szexuális késztetések nem asszimilálható, irracionális aszociális szemiotikus nyelve között. Észrevehető, hogy a *Tel Quel* csoport tagjai az irodalomtörténet egy bizonyos időpontjához igyekeznek kötni azt, amikor a tudatos intertextuális írásmód először megjelenik. Kristevánál ez egy egyértelműen a 19. század vége és a 20. század első felének avantgarde írásai. Hogy jelölje a szöveg megvasadt természetét, Kristeva bevezeti a *fenotextus* és a *genotextus* fogalmát (vö. Kristeva 1984: 87; Allen 2000: 49-51).

szemiotika, marxizmus, és pszichoanalízis eszköztárának tudatos alkalmazásával az intertextualitás alkalmas az egész irodalomtörténet, s nem pusztán a kortárs irodalom új típusú befogadására (Angyalosi 1996a: 6-7).

### 2.1.3 ROLAND BARTHES HATÁSA

Barthes irodalomelméleti írásaiban a háború utáni francia gondolkodás nagy eszméáramlatait: a marxizmust, strukturalizmust, posztstrukturalizmust ismerhetjük fel. A szerző mindemellett mégis kívül marad minden áramlaton<sup>43</sup>. Szöveg közeli kritikai felfogását, eleven meglátásait nehéz összefoglalni, kategorizálni, hiszen esszéi egyszerre mutatják fejlődésének különböző állomásait és az őt ért hatásokat (vö. Babarczy 1996: 117-18). A szerző intertextualitás fogalmának megértéséhez<sup>44</sup> szükséges ismernünk a *műről*, a nagybetűs *Szövegről* és a *nyelvről* vallott felfogását. A *műtől a szöveg felé* című tanulmányában Barthes úgy véli, hogy az irodalmi mű fenomenális létét a nyelvnek köszönheti, s szükséges a mű hagyományos fogalma mellett egy új tárgy, a Szöveg vizsgálata (Barthes 1996c: 67-68). A jellel való viszonyában a *művet* a Jel kultúrájának intézményes kategóriájaként, egyfajta általános jelként definiálja. A *Szöveget* ezzel szemben olyan késleltetőként határozza meg, ami a jelölt vég nélküli elhalasztódását végzi. Az örökös jelölő létrehozása a szöveg mezejében leginkább „elmozdulások, átfedések és variációk-sorozat mozgásával” azonosítható. A Szöveg a jelentés pluralitását nem a jelentések egymás mellett létezésével valósítja meg, inkább az „átjárás, keresztülvágás”; „a robbanás, a szétterjedés (disszemináció)” jelenségeivel magyarázható (Barthes 1996c: 69-70).

---

<sup>43</sup>Napjaink irodalomtudományának kritikaelméletei Culler szerint meglehetősen zavarosak, a használt kulcsszavak bizonytalanságát a strukturalizmus fogalmának eltérő felfogásai, értelmezései bizonyítják. Értelmezésében Barthes a posztstrukturalista érdeklődése kezdettől fogva összefonódik strukturalizmusával. A sokat elemzett *S/Z*-ben egy erőteljes metanyelvi fordulat figyelhető meg. A mű erejét és a felé forduló figyelmet annak köszönheti, hogy olyan eljárasmódokat kombinál, amely a feltevések szerint két ellentétes irányzathoz tartoznak, s ez az ellentétes jelző átgondolásának szükségességét is magában rejt (Culler 1997: 27-31). Diana Knight Barthes intertextualitás- illetve szövegfelfogásának egyik meghatározó szegmenseként tekint a szerző saját szexuális beállítottságára (nyíltan vállalt homoszexualitására) (Knight 1990: 92-105).

<sup>44</sup> Barthes a Kristevától kölcsönzött terminológiát némi csúsztatással használja, bár az is érdekes, hogy mielőtt Kristeva Bahtyint bevezeti, Barthes *cryptogram* (*cryptographie*) elnevezéssel az intertextualitás fogalmához nagyon közeli terminust fejt ki (Worton, Still 1990: 18-19).

Barthes esszéjében a szöveg új koncepciója az írás bomlasztó, stabilizálatlan, játékos dimenziójának a felismeréséből születik. A mű- és szövegfogalmának szétválasztása jól felismerhetően kapcsolódik Kristeva genotextus, fenotextus fogalmához. A mű fogalma nem pusztán az állandó jelentés, kommunikáció és tekintélyelvűség gondolatához, de egyben a fizikai tárgyhoz is kötődik. Bahtyin kettős hangú diskurzusa és dialogikus szó-felfogása felfedezhető a szöveg ilyen értelmezésében (Allen 2000: 67). Ez a szövegfogalom<sup>45</sup> az intertextualitás fogalmát is magában foglalja:

...minden textus intertextus; változó színtereken, többé vagy kevésbé felismerhető formában más szövegek is jelen vannak benne; a megelőző vagy a környezetét alkotó kultúra szövegei; minden szöveg hajdani idézetekből álló új szövedék. Kóddarabkák, formulák, ritmikai minták, a társadalmi nyelvhasználatok töredékei stb. új felosztásban lépnek be a szövegbe, mert mindig van nyelvezet a szöveget megelőzően és körülötte. Az intertextualitás, mely minden szöveg létfeltétele, természetesen nem korlátozódik források és hatások problémájára; az intertextus anonim formulák, tudattalan vagy automatikus, idézőjelek nélkül alkalmazott idézetek általános mezeje. Episztemológiai szempontból nézve az intertextus fogalma biztosítja a szöveg elméletének a szocialitás irányába való kiterjeszthetőségét: a megelőző és a kortársi nyelvezet egésze részt vesz a szövegben, nem a feltárható leszármazás, vagy a tudatos imitáció, hanem egyfajta disszemináció, szétszóródás útján – ez az a szókép, amely a szöveg számára nem a reprodukció, hanem a produktivitás státuszát jelöli ki<sup>46</sup>. (Barthes 1994: 1683)

A barthes-i megfogalmazás egybevág Kristeva meghatározásával, aki az „irodalmi struktúrát a textuális együttesként kezelt társadalmi egészben” értelmezi (Kristeva 1996: 18).

---

<sup>45</sup> Angyalosi szerint a szöveget Barthes a *Szöveg öröme*-ben állítja központba, azonban a szöveg fogalomszerű meghatározására rövidebb cikkeiben (például *A műtől a szöveg felé* című tanulmányában) következetesebb erőfeszítéseket tesz (Angyalosi 1996b: 181).

<sup>46</sup> Ez a magyar fordítás Angyalosi *Az intertextualitás kalandja* című tanulmányának 6. oldalán olvasható (Angyalosi 1996a: 6).



Az intertextualitás meghatározásakor a korábbi szövegeket felfoghatjuk akként is, hogy azok egy kód létrehozásával a jelentés (*signification*) különböző irányait teszik lehetővé. A szöveg és bizonyos korábbi szövegek közötti kapcsolat helyett inkább a kultúra diszkurzív terében való részvételt jelöli: összefüggést egy szöveg, és a különböző nyelvek vagy a kultúra jelentő gyakorlatai között és kapcsolódást azokhoz a szövegekhez, amelyek az adott kultúra lehetőségeit artikulálják (Culler 2002: 114). Barthes intertextuális modelljében a kontextus magyarázhatja a szöveget, de elkülönül tőle. *A szerző halála* című művében körvonalazódik az egyik legismertebb vonása Barthes intertextuális felfogásának, amiben azt bizonyítja, hogy a szerző személyének megteremtése a kapitalista ideológiához köthető, amely a mű eladhatóságát szolgálja. Csakúgy, mint Foucault ő is amellett érvel, hogy a szerző sem nem megkérdőjelezhetetlen, sem nem természetes (vö. Barthes 1996a: 50-55, 73; Foucault: 1981: 30). Kristevához hasonlóan, ő is vegyíti az alany pszichoanalitikus és nyelvészeti megközelítéseit, amikor amellett érvel, hogy az alany mindig veszteséget szenved, amikor belép az írásba (vö. Barthes 1996b: 65). Barthes - hasonlóan Kristeva Bahtyin-interpretációjához – úgy véli, hogy a szöveg eredete nem egy egységes szerzői öntudatban keresendő, hanem inkább hangok sokaságában, más megnyilatkozásokban, más szövegekben (Allen 2000: 72).

A szerző szöveg és intertextuális elmélete szétrombolja a „származtatás” (filiation) mítoszt, azaz azt a gondolatot, hogy a jelentés származik valahonnan, ha más nem metaforikusan a tulajdona egy egyedi szerzői tudatnak. Barthes szerint a jelentés nem a szerzőtől származik, hanem egy sokdimenziós térből, a kultúra ezernyi forrásából, azaz a nyelv intertextuális szemléletéből (Barthes 1996: 53). Világos az, hogy a *Szerző halálában* Barthes a szerzői közvetítő szerep nem minden formáját ’öli meg’, de a szöveg és intertextualitás felfogása szétrombolja a már korábban létező szerző és olvasó között meglévő hierarchizált származási viszonyt.

A történeti és elméleti megközelítés közötti feszültség akkor is megjelenik, ha Barthes szöveganalízisét<sup>47</sup> vizsgáljuk. Az ’olvasói’ és az ’írói’ szöveg fogalmainak

---

<sup>47</sup> Angyalosít követve Orosz is hangsúlyozza, hogy Barthes későbbi munkáiban eltávolodik a strukturalista alapokon álló elbeszéléseleméleti rendszertől, és az *S/Z, A szöveg öröme*, illetve *A szerző halála* című műveiben a szöveget nem annyira egy elvont kódrendszer megnyilvánulásának tekinti,

elkülönítése még pontosabban jelöli a 'mű' és a 'szöveg' közötti szembenállást (Barthes 1997: 14-6). Barbara Johnson Barthes *S/Z* című írásán keresztül a kritikai különbözőség kérdését vizsgálja, melyet a kortárs francia elméleti gondolkodás egyik legkorábbi, nagyhatású szintéziseként értékel. Szerinte a felosztások és kódok egyértelműen azt a célt szolgálják, hogy pluralizálják az olvasói befogadást, illetve hogy meggátolják az olvasó vágyát a szöveg visszarendezésére. Johnson szerint a szöveg választását az magyarázhatja, hogy „tematizálja az egység és töredezettség, valamint az idealizált jelölt és a jelölők üres, megszakított játéka közti ellentétet, amely alapját képezi olvasható és írható barthes-i szembeállításának”. Azaz a Balzac-szöveg már korábban megvalósítja az olvasható eszményének a dekonstrukcióját, s ennek határait, vakfoltjait a szövegben *Sarrasine* személyesíti meg. Johnson az irodalmi és a kritikai szöveg ütköztetéséből azt vonja le, hogy „az irodalmi szöveg az önmagától való különbözősége utal, melyet „tud”, de nem képes kimondani, a kritikai szöveg viszont azon erőfeszítésében, hogy kimondja a különbözőséget, azonossággá redukálja” (Johnson 1994: 142-48).

Az olvasói szöveg Barthesnál a 19. század realista regényeihez kötődik és az olvasót egy jelentés felé viszi, azaz azt az illúziót kelti, hogy egy hang szüleménye, s az olvasója viszonylag passzív befogadóként jellemezhető. Barthes szerint az olvasói szöveg a kulturális ideológiákat és mítoszokat hangsúlyozza, ezért a *doxa* fogalmával jellemezhető, azt sugalmazva, hogy az állandó jelentés lehetséges, a nyelv egyszerűen reprezentálhatja a világot, és az igazságot az olvasóhoz a szerző juttatja el. Valójában azt a tapasztalhatjuk, hogy az 'olvasói' szöveg is pluralitásba 'robban szét', ami aláássa az 'olvasói' szöveg státuszát, Balzac *Sarrasine*-ja például nyugtalanító narratívájával látszólagos 'olvasói' formája mellett tartalmazza az 'írói' lehetőségeit is. Barthes Poe és Balzac szövegeinek vizsgálatával cáfolja azt a nézőpontot, miszerint az intertextualitás csak a modernizmus megjelenése után vizsgálható az irodalmi alkotásokban: az intertextuális bomlasztó hatást jóval korábban, látszólag realista művekben is megtalálhatjuk. Az *S/Z*-ben Barthes kifejti<sup>48</sup>, hogy a teljesen 'írói' szöveg

---

sokkal inkább az olvasást, a befogadás módját vizsgálja, a jelentés, értelmezés sokféleségét hangsúlyozza (vö. Orosz 2003: 30; Angyalosi 1996b: 211-15).

<sup>48</sup> Angyalosi az *S/Z*-t Barthes Szöveg-korszakának első könyv formátumú dokumentumaként határozza meg. Ugyan a Szöveg fogalmáról alkotott vízióhoz való viszonya Barthes-nak írásról írásra változik,

csak elméletben létezik. Barthes strukturális szöveganalízise (a *Sarrasine*-t lexiákra bontja) a hagyományos műfelfogást és strukturális analízist kérdőjelezi meg, s arra mutat rá, hogy a szöveg megfordítható. Az intertextualitás megfordítja a narratív fejlődést, a szövegben felrobban és széteszik, így szétzúzza azt az illúziót, hogy a narratíva képes egy végső jelentést biztosítani (Allen 2000: 78-83). Barthes az *S/Z*-ben azokat az elemzőket bírálja, akik a történetekből egyetlen struktúrát, modellt alkotnak, s azt jegyzi meg, hogy amellet ez a munka fáradtságos, még nem is annyira kíváncs, hiszen a szöveg elveszíti a megkülönböztető jegyeit, azonban ezt a különbözöséget sajátosan értelmezi (Barthes 1997: 13). Kifejti, hogy az csupán egy olvasó analízise, ami szükségszerűen, tekintve az intertextualitás természetét, nem lehet teljes<sup>49</sup> (Barthes 1997: 23).

Kulcsár-Szabó Zoltán úgy véli, hogy nem véletlen az, hogy az intertextuális „fordulatot” Barthes és Riffaterre az irodalomtudomány azon paradigmaváltásához kapcsolja, amikor a szerző-szöveg viszonyról, a hangsúly az olvasó-szöveg viszonyra helyeződik át, hiszen a befogadási folyamat a produkcióesztétikai szempontokat kiszorítva kizárta az értelmezési lehetőségek közül azokat, amelyek a szöveg létrejöttének körülményeit, az originalitást biztosító tényezőket vizsgálták. Helyükbe a kontextus, kotextus került, amely ténylegesen a szövegek közötti viszonyítást szolgálta. Minthogy az sem lehet véletlen, hogy a posztmodernnel szinte egy időben jelentkezve a posztmodern irodalmi jelenségek elismert alaptényezőjévé vált. Az, hogy az intertextualitás jelentősége egyszerre nőtt meg az irodalomelméletben és az új művek recepciójában, azt jelentheti, hogy a szövegek befogadásának egyik problémáját pontosan a szövegek egymáshoz való viszonya jelenti, s ez erősen meghatározza a kortárs befogadási szituációt. Láthatóan mind az irodalom, mint az irodalomtudomány

---

mégsem távolodik el mindentől, ami a szöveg vagy a textualitás fogalmához kapcsolódik (Angyalosi 1996b: 218).

<sup>49</sup> Tanulmányában Perrone-Moisés is leszögezi, hogy az intertextualitás első feltétele, hogy a művek befejezetlennek mutatkozzanak: igényeljk a folytatást. Barthes-t vizsgálva kijelenti, hogy intertextusában a hierarchia *irányt veszített*. Az *S/Z* egy montázs, Barthes az eredeti novellát részekre osztotta, tömbökbe csomagolta, és ezeket a tömböket beburkolta a saját szövegébe, illetéknéppen hierarchiamentes körforgás alakul ki a balzaci és a barthes-i szöveg között. A kritika felrobbantja, szétrepesztí a tárgyát, de nem a rombolás értelmében. A mű életre kel, ha folytatódnak benne a már elkezdett párbeszédek, és a kritika képes újabbakat is elkezdni. Éppen ezért az *S/Z* többféle intertextus szövedékének tekinthető: tartalmaz egy balzaci intertextust (vándorló szereplők), egy balzaci kulturális intertextust (19. századi tankönyvek), Barthes szövegét, amelyre szintén más szövegek rakódnak (Perrone-Moisés 1996: 96-102).

részéről olyan befogadási szituáció jött létre, amely az intertextuális jelenségekhez másként viszonyul<sup>50</sup> (a szövegfelfogások területén is nagy eltérések mutatkoznak), mint a megelőző korszakok (Kulcsár-Szabó 1995: 498-99).

#### 2.1.4 STRUKTURALISTA MEGKÖZELÍTÉSEK

Gérard Genette munkájában nem egyéni szimbólumokkal vagy művekkel foglalkozik, sokkal inkább azokon belül a jelek és a szövegek funkciójával, amelyek leírható rendszerekkel, kódokkal, kulturális gyakorlatokkal, rituálékkal hozhatóak létre. Allen a strukturalizmus egyik legfőbb ismervének azt tekinti, hogy az ilyen szemléletű kritika úgy hiszi, képes lokalizálni, leírni, stabilizálni a szöveg 'jelentőségét' (*text's significance*), még akkor is, ha szöveg és más szövegek közötti intertextuális kapcsolatokat érint (Allen 2000: 96-7). Genette az (inter)textuális jelközlés fő vonásainak kategorizálásával az intertextuális eljárások csoportosítására (ahogyan azt a jelenséget vizsgáló áttekintő művek is megjegyzik) funkcionálisan is alkalmazható szempontokat kínál (Kulcsár-Szabó 1995: 510).

A *The Architext* című tanulmányában Genette a poétika legnagyobb torzításait és tévhiteit vizsgálja. Szerinte ezek egészen a három műnemig (epika, líra, dráma) eredeztethetőek vissza. Genette szerint általános zűrzavar van a műnemek/(műfajok) és a módok között (Genette 1992: 61). A téma, műfaj és mód használható és állandó költészettanának létrehozása az architextus fogalmán alapul, amely olyan állandó (de legalábbis lassan változó) építőelemként funkcionál, amely az egész irodalmi rendszert alátámasztja. Genette az általa felvázolt problémára egy új perspektívát, a *transztextualitást* ajánlja, amely magában foglalja, az imitáció, transzformáció kérdését, a diskurzus típusok osztályozását, a tematikus, modális és generikus osztályozással, illetve a hagyományos poétika formális kategóriáival együtt (Genette

---

<sup>50</sup> A megváltozott szellemi környezetre mindenki másképpen reagált: Barthes új típusú beszédmódot kezdett kialakítani, többek szerint már *A szöveg öröme* sem a textualitás elméleti vonatkozását, inkább az intertextualitásnak, mint szövegprodukciónak a megvalósulását fejezi ki. Todorov az eredeti bahtyini koncepció tisztázására vállalkozik, míg Genette az intertextualitás fogalmából működő eszközkészlet kialakítására törekszik (Angyalosi 1996a: 7-8).

1992: 78). A *Palimpsest* a transztextualitás öt meghatározott típusát<sup>51</sup> mutatja be (Genette 1997: 1-10). Allen megjegyzi, hogy Genette-nél nem Barthes vagy Kristeva radikális pluralitás felfogása köszön vissza, hanem a már említett tanulmányaiban inkább egyfajta pragmatikus strukturalizmust láthatunk (Allen 2000: 100).

Az intertextualitás fogalmát Genette leszűkíti két vagy több szöveg között létrejövő együttes jelenlétére. Az intertextualitás fogalma az idézés, plagizáció és allúzió-kérdéskörére szűkül (Genette 1997: 1-2), s a kulturális és textuális jelentés (signification) szemiotikai folyamataihoz már nincsen semmi köze.

Az első típust Julia Kristeva vizsgálta néhány évvel ezelőtt *intertextualitás* elnevezéssel, és ez a fogalom nyilvánvalóan biztosítja számunkra a szaknyelvi paradigmát. A magam részéről, bár, kétségtelenül szűkebb értelemben, egyidejű kapcsolatként határozom meg két vagy több szöveg között: azaz szemléletesen és jellemzően az egyik szöveg tényleges jelenléteként egy másikban. (Genette 1997: 1-2 – fordítás tőlem)<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Genette ötféle transztextuális kapcsolatot különít el, amelyeket növekvő absztrakciós, implikációs és globális rendben közöl, s hangsúlyozza a kategóriák közötti érintkezés, kapcsolat, kölcsönös átfedés lehetőségét. Ezek közül az első az *intertextualitás*. Genette is megjegyzi, hogy Kristeva elnevezése szolgáltatja a terminológiai paradigmát, és saját meghatározása ez eredeti terminust alapul véve korlátozó: „két vagy több szöveg együttes jelenlétéből fakadó kapcsolatként”, „egy szövegnek a másik szövegben való tényleges jelenléteként” határozza meg. Változatai: az *idézet*, *plágium* és a *célzás*. A második típus a szöveg és a szöveg *paratextusa* között áll fenn: azaz az alcím, belső címek, előszók, utószók, bevezetők, előljáró beszédek, stb. lapszéli, lapalji, hátsó jegyzetek; mottók; illusztrációk; mellékelt szórólap, címszalag, borító és számos más járulékos jel közötti kapcsolat. A piszkozatok, vázlatok, tervek is *paratextusként* funkcionálhatnak. A harmadik kapcsolat a *metatextualitás*: olyan, általában kommentárként nevezhető kapcsolat, „amely egy szöveget ahhoz a másik szöveghez köt, amelyről beszél, de amelyet nem feltétlenül idéz (idézik meg), sőt végső soron akár meg sem nevez”. Genette rendhagyó módon következőként az ötödik, típust, az *architextualitást* fejt ki. Ez szerint a legabsztraktabb és a legimplicitebb típus, mivel legfeljebb paratextuálisan érzékelhető, de a szöveg műfaji helyzetének a meghatározása (egyébként Genette szerint ez csak az architextusnak egyik aspektusa) nem a szöveg, hanem sokkal inkább az olvasó, kritikus dolga. A transztextualitás negyedik típusa a *hypertextualitás*: minden olyan kapcsolat, amely B szöveget (*hypertextus*) egy korábbi A szöveghez (*hypotextus*) fűz, melyhez nem kommentárként kapcsolódik. A tanulmány későbbi részében Genette definiálja a hypertextus fogalmát is: hypertextusnak tekint minden olyan szöveget, amely egy korábbi szövegből egyszerű vagy közvetett transzformáció (*imitáció*) útján jön létre. (A tanulmány *Transztextualitás* címmel magyar fordításban is megjelent (vö. Genette 1996b: 82-88).

<sup>52</sup>The first type was explored some years ago by Julia Kristeva, under the name of *intertextuality*, and that term obviously provides us with our terminological paradigm. For my part I define it, no doubt in a more restrictive sense, as a relationship of copresence between two texts or among several texts: that is to say eidetically and typically as the actual presence of one text within another. (Genette 1997: 1-2)

Míg Barthes a szövegben azt kívánja vizsgálni, hogy az hogyan robban és szóródik szét, Genette a textualitás különböző példáit egy használható rendszeren belül igyekszik elhelyezni. Kettejük felfogásbeli különbsége a szétszóródás (dissemination) és az újrendezés (rearrangement) különbségében látható. Úgy tűnik, ahhoz, hogy a transztextuális kapcsolatokat meghatározott, meghatározható térben tartsa, Genette-nek az intertextualitás erősen destabilizáló természetét semlegesítenie kellett (Allen 2000: 102-7).

Genette definícióját, a hypotextust több kritikus intertextusként (inter-text) definiálja, amely kétségtelenül a szöveg jelentésének egyik legfontosabb forrása. Genette a szövegek közötti szándékolt és tudatos kapcsolatokkal foglalkozik. Ha az irodalom zárt rendszerének generikus aspektusát tekintjük, Genette hypertextualitás és architextualitás fogalmai meglehetősen hasonlóak. Genette-nél a hypertextuális művek jelentését nagyban befolyásolja az olvasó hypotextusról szerzett tudása, amelyet a hypertextus vagy ironikusan átalakít vagy pastiche-ként imitál (Genette 1997: 8). Genette azt is vizsgálja, hogy bizonyos művek hypotextusain milyen transzformációs folyamatok mehetnek végbe. Az egyik transzformációt, amelyet kibővítés (amplification) hoz létre, 'transmotivizációnak' (transmotivization) nevezi Genette, azaz a hypertextus olyan motivációkkal ruházza fel a szereplőt, amely az eredeti hypotextusból hiányzik<sup>53</sup> (Genette 1997: 324-25). Genette tanulmányában a hiányzó vagy elfeledett hypotextus problémája is többször előkerül. Szerinte minden szöveg potenciálisan hypertextuális, de néha a hypotextus túl bizonytalan a hypertextuális olvasathoz. Ezért a bizonytalan esetek említésekor leszögezi, hogy végeredményben minden hypertextus olvasható önmagában és a hypotextushoz való kapcsolatában (Genette 1997: 397).

Érdemes még megemlítenünk, hogy a hypertextualitás és a digitális textualitás témaköre érthető módon az utóbbi néhány évben elképesztően sok kutatással gazdagodott, a teljességre való törekvés nélkül említhetnénk példaként Landow hypertextualitás-elméletét is, amelyet többek között számítógépes hálózatok digitalizált

---

<sup>53</sup> Tulajdonképpen hasonló történik *A pillanat* című regényben is .

tereinek vizsgálatára alkalmaz, Jerome McGann nevét vagy a Willard McCarty által szerkesztett tanulmánykötet<sup>54</sup> egészen tág spektrumot áttekintő tanulmányait.

Genette hatását számos, a vizsgálódásaihoz kötődő, a kategóriáit görcső alá helyező, továbbgondoló elméleti értekezés bizonyítja. Lucien Dällenbach tanulmányában - Jean Ricardou felosztását alapul véve - az *általános intertextualitás* (különböző szerzők közötti intertextuális kapcsolatok) és a *korlátozott intertextualitás* (ugyanazon szerző szövegei közötti intertextuális kapcsolatok) mellett megkülönböztet még egy úgynevezett *autarchikus* intertextualitást is, amelyet Genette nyomán *autotextualitásnak* nevez. Ez a szöveg önmagához való lehetséges viszonyainak összességét jelenti. Az autotextust egyfajta belső megkettőződésnek értelmezhető, amely literális vagy referenciális dimenziójában részben vagy egészben kettéosztja az elbeszélést (Dällenbach 1996: 51-2).

Láthatóan az intertextualitás irodalomtörténeti aspektusú vizsgálatánál lényegesen bonyolultabb kérdés a jelenség befogadási folyamatban betöltött szerepe. Ugyanis a „szöveg univerzum”- koncepció értelmében egy szöveg intertextuális játékterét nem lehetséges tökéletesen feltárni, de például a szöveg autoreflexivitása vagy meta-intertextualitása révén irányíthatja az intertextuális olvasást (vö. Kulcsár-Szabó 1995: 506). Lauren Jenny, francia elméletíró<sup>55</sup> egyértelmű különbséget lát az expliciten intertextuális művek, úgymint imitáció, paródia, idézés, montázs, plagizálás, és az olyan művek között, amelyek intertextuális kapcsolataik nincsenek előtérben (Jenny 1996: 24). Tanulmányában Jenny az intertextualitás jelenségét az irodalom „funkcionálásához” viszonyítva helyezi el, s mivel „minden szöveg impliciten a *szövegekre* utal”, genetikus szempontból köze van az intertextualitáshoz. Az intertextualitást több szöveg asszimilációjának és transzformációjának munkájaként határozza meg: „melyet egy olyan centírozó szöveg irányít, amely kisajátítja a szöveg értelmének *leadershipjét*”. Javasolja, hogy csak olyan esetekben beszéljünk intertextualitásról, amikor képesek vagyunk megjelölni a már előzőleg strukturált

---

<sup>54</sup> Landow *Hypertext and Critical Theory* (1992), Jerome McGann *Radiant textuality: literature after the World Wide Web* (2001) című munkája és a Willard McCarty által szerkesztett: *Text and Genre in Reconstruction. Effects of Digitalization on Ideas, Behaviours, Products and Institutions* (2010) című kötet jól mutatja, mennyire nagy befolyással van az internet világa a szövegfogalom értelmezésére.

<sup>55</sup> Jenny munkáit sokan Genette kiegészítéseként is tekintik (vö. Allen 2000: 114).

elemeket (Jenny 1996: 23-29). Az intertextuális beszéd státusza, az intertextualitás bevezet egy új olvasási módot, amely szétfeszíti a szöveg linearitását. Jenny az intertextuális diskurzus státuszát egy metabeszédhez (super-parole) hasonlítja, mivel a diskurzust nem szavak, hanem a már elhangzott, megszervezett textuális fragmentumok építik fel. Jenny szerint az intertextuális konstrukció legelterjedtebb esete az, amikor sokféle diskurzus hatol be egy koherens narratív, legtöbbször tradicionális keretbe<sup>56</sup>. Ez egyrészt megnyugtatja az olvasót, másrészt megakadályozza, hogy a „mű véletlenszerűen szaporítsa az átvett formákat” (Jenny 1996: 33-35).

A német irodalomtudományi kutatásokban is jól nyomon követhető a Genette módszeréhez hasonlítható elemző és tipologizáló intertextualitás felfogás<sup>57</sup>. Az Ulrich Broich és Manfred Pfister<sup>58</sup> szerkesztette tanulmánykötet az intertextualitás különböző formáinak és típusainak megkülönböztetését tűzi ki célul. Susanne Holthuis az intertextualitás kérdését szövegelméleti alapokon, a recepció felől vizsgálja. Az intertextualitáson nem a szöveg velejáró tulajdonságát érti, inkább a jelentés-alkotás speciális formájaként, illetve a szövegfeldolgozás jelenségeként értelmezi:

I understand intertextuality, as opposed to its meaning in current positions in literary theory, not as a text-inherent property, but as a specific form of meaning constitution and therefore as a phenomenon of text processing. (Holthuis 1994a: 77)<sup>59</sup>

Holthuis követve Petőfi/ Olivi kategorizálását az intertextuális kapcsolatok két nagy makro-típusát, a tipológiai és a referenciális intertextualitás különbözteti meg. Ezen kívül különbséget tesz az egynyelvű és többnyelvű intertextualitás, a diskurzus, meta-diskurzus, részleges illetve teljes hivatkozás között (Holthuis 1994b: 129).

---

<sup>56</sup> Véleményem szerint ez a jelenség figyelhető meg mindkét elemzett Szabó Magda-regényben.

<sup>57</sup> Jelen ismertetésnek nem célja a német intertextualitás kutatás teljességének bemutatása, az áttekintés nem törekszik a hihetetlen módon szerteágazó intertextualitás-kutatások teljes, átfogó ismertetésére.

<sup>58</sup> Mary Orr Pfister és Broich kötetéről megjegyzi, hogy a számos elméleti megközelítés felé irányuló nyitottság a gyakorlati alkalmazásokkor gyakran összekapcsolódik pre-posztmodern nézőpontokkal (Orr 2003: 10).

<sup>59</sup> „Az intertextualitást én, az irodalomelmélet jelenlegi értelmezésével ellentétben, nem egy szöveggel járó tulajdonságként, hanem a jelentésalkotás egy specifikus formájaként, ezáltal a szövegfeldolgozás egy jelenségeként értelmezem” (Holthuis 1994a: 77 – fordítás tőlem).



Michael Riffaterre munkájáról<sup>60</sup> Allen megállapítja, hogy egyrészt szétfeszíti a strukturalizmust, másrésztől azonban meggyőződése az állandó és precíz textuális jelentést és intertextuális kapcsolatokat illetően mégis a strukturalistákhoz köti, szerepének meghatározására a strukturalista hermeneutika kifejezést használja (Allen 2000: 115). Riffaterre<sup>61</sup> az intertextualitást olyan jelenségként írja le, „amelyben az olvasó egy mű és az azt megelőző vagy követő más művek között fennálló összefüggéseket észleli”. Tehát az intertextualitás ebben az értelemben<sup>62</sup> a mű irodalmiságának egyik fontos alkotó eleme, mivel ez az irodalmiság biztosítja a szöveg - Riffaterre szerint - kettős: kognitív és esztétikai funkcióját. Az esztétikai funkció a mű tradícióba vagy műfajba integrálásának a lehetőségeitől, a kognitív funkció a szavak „külső valóságra történő reális vagy illuzórikus utalásától függ, a kliséket, sztereotíp fordulatokat, egy stílus vagy retorika hagyományos formáit, anonim vagy szignált szövegeket egyaránt sorolhatjuk ide. Az intertextusnak vannak állandó, textuális követelmények által meghatározott elemei. Egyrészt létezik egyfajta aleatorikus intertextualitás, ehhez szükséges bizonyos olvasottság. Jellemzője, hogy állandóan változik, progresszív. De a véletlenszerű intertextualitás mellett létezik egy kötelező is. Az intertextusnak ez a típusa kitörölhetetlen formai nyomot hagy: „a kommunikációs aktusban egy vagy több szintű zavar formáját ölti: lehet lexikai, szintaktikai, szemantikai, de mindig egy norma deformációjaként vagy egy kontextussal való összeegyeztethetetlenséggel válik érezhetővé” (Riffaterre 1996: 67-8). Összefoglalóan Riffaterre kötelező intertextualitásnak azt hívja, amikor a szöveg bizonyos szavainak jelentését nem a kontextusa határozza meg, hanem az intertextus. Mivel a kontextus felől ez az értelem befogadhatatlan, inkompatibilis, az intertextus egyfajta *előfeltételezett* tárgyként jelenik meg. Azonban az intertextus ismeretlen is maradhat,

---

<sup>60</sup> Riffaterre vizsgálatának Culler könyvében egy egész fejezetet (*Semiotics as a Theory of Reading*) szentel (Culler 2002: 51-109).

<sup>61</sup> Kulcsár Szabó Ernő *A szöveg mint recepcióelméleti probléma* című tanulmányában többek között Stanley Fish, Riffaterre, Gadamer, Iser, Jauss felfogásának különbségeit vázolja (Kulcsár Szabó 1991: 132-138).

<sup>62</sup> Genette is megjegyzi, hogy Riffaterre intertextualitás értelmezése az övénél jóval szélesebb, látszólag mindarra kiterjeszti, amit Genette transztextualitásnak nevez. Ahogyan Genette a transztextualitást, Riffaterre az intertextualitást azonosítja magával az irodalmisággal. Itt azonban Genette megállapítja, hogy Riffaterre mindig a szemantikai, stilisztikai mikrostruktúrák körében vizsgálódik, ezért az ő intertextuális „nyom” értelmezése inkább csak egy adott alakzathoz kapcsolható, nem pedig az „együttes struktúrájában vett műhöz” (Genette 1996b: 82-4).

az ismeretlensége nincs hatással a feltételezés mechanizmusára, csupán „meghosszabbítja vagy végteleníti az olvasás első fázisát, az értelmezésre váró akadály észlelését:

Maga a jelentésség-átvitel két mű között olyan jelrendszerek látens jelenlététől túldeterminált, amelyek a referenciát közvetítik a szövegtől annak intertextusa felé. Ezek a közvetítő rendszerek maguk is intertextusok; de funkciójuk pontosan körülhatárolt: értelmezőként viselkednek. (Riffaterre 1996: 72)

A nyelv és az irodalmi szöveg kommunikatív jellegét hangsúlyozó recepcióesztétika és a beszédaktus elméletek abban rokonnak mondhatók, hogy nem a valamilyen jelentést hordozó szöveget vizsgálják, hanem a szöveg általi szituatív megnyilatkozást, a megértés kérdés-felelet logikáját tekintik mérvadónak. Tehát arra a következtetésre jutnak, hogy a szövegek nem rendelkezhetnek jelentéssel: a jelentés nyerhető vagy a dialogikus reflexió folyamán keletkezhet (Kulcsár Szabó Ernő 1991: 131). Riffaterre megközelítésében<sup>63</sup> a jelentésség, „az értelem irodalmisága” nem a szövegben vagy az intertextusban található, hanem a kettő félúton: az értelmezőben (Riffaterre 1996: 78).

### 2.1.5 BLOOM, FEMINIZMUS ÉS POSZTMODERN KONKLÚZIÓK

Az irodalmi kritika mindig is tudatában volt annak, hogy a szövegek más szövegektől függenek. Harold Bloom ennek a tudásnak a megváltozását Vico Giambattista kritikai elméletíró munkásságához, és azon belül is az *Új tudomány* című

---

<sup>63</sup> Riffaterre szemiotikus megközelítésének alapját az irodalmi szövegek nem-referenciális (non-referential), mimetikus (mimetic) természete jelenti. Referenciális megtévesztésnek azt nevezi, hogy a szövegek nem önmagukon kívüli tárgyakra utalnak, hanem egy intertextusra (Riffaterre 1980: 228). Számára a szöveg jelentősége (text's significance) 'idiolektuson' alapul, amely a szociolektus (társadalmilag normatív diskurzus) felismerhető elemét inverzió, átalakítás, kibővítés vagy melléhelyezés (inversion, conversion, expansion, juxtaposition) segítségével alakítja át. Riffaterre textuális, intertextuális világának kulcsszavai: a 'mátrix' és a 'modell' Allen szerint keveredik, és összeolvad. Az irodalmi jel túlságosan is részletező meghatározása különíti el Riffaterre megközelítését a szemiotikus elmélet posztstrukturalista alkalmazásától. Barthes és Kristeva látásmódjához képest Riffaterre 'visszafelé olvas': a szövegtől a textuális invariánsokig, a mimetikus 'ungrammatikalitásoktól' a szemiotikus, textuális egységig (Allen 2000: 115-25).

főművének a megjelenéséhez köti, ahol Vico elsőként fejt ki a költői nyelvről, hogy az mindig a megelőző nyelv felülvizsgálata. Minden költő elkésett, esemény utáni helyzetben van, művészete szükségszerűen utánzás (aftering). Bloom a freudi terminológia használatával<sup>64</sup> arra mutat rá, hogy a költő a költészet nyelvéből válogatva bizonyos nyomokat elfojt, másokat bevés az emlékezetébe. Ezt a fajta emlékezést el(mis)másolásnak, vagy kreatív félreolvasásnak tekint, amely azonban nem érheti el a jelentés autonómiáját, azt, hogy a jelentés minden irodalmi kontextustól megszabaduljon. A költő az irodalmi nyelven belül kell, hogy maradjon. (Bloom 1994a: 59-61). Bloom jellegzetes módszere, hogy vegyíti a modern kritikai elméletet egyfajta hagyományos, archaikus és a freudi pszichoanalízis terminológia használatával. Bloom kifejtett félreolvasási térképe (map of misreading) megengedi, hogy kifejtse egyik legjelentősebb elméletét, miszerint a költészet és az irodalom egésze egyaránt figuratív nyelvet és pszichológiai védekező mechanizmusokat tartalmaz (Allen 2000: 136).

Jenny szerint<sup>65</sup> Bloom elmélete sajátosan vegyíti a formális kritikát és a forrásvizsgálatot, de az irodalomtörténetet olyan konfliktussorozatként értelmezni, amelyben a „generációk eredetiségük kinyilvánításáért fáradoznak”, túlságosan szűklátókörű felfogás ahhoz, hogy nagyobb intertextuális jelenségeket értelmezni tudjunk (Jenny 1996: 25). Bloom számára minden szöveg intertextus (vö. Bloom 1994a: 59), az intertextualitást pedig a *hatás-iszony* termékének tekinti. Bloom mellett érvel<sup>66</sup>, hogy a kritikai olvasás szintén félreolvasás, és ugyanaz a védekezési aktus, hatás-iszony<sup>67</sup> motiválja, mint az írásét (Bloom 1973: 70). Bloom kibontakozó elmélete elutasítja a társadalmi és kulturális kontextus, kódok, sztereotípiák, ideológiai

---

<sup>64</sup> Az intertextualitás elméletének és a freudi terminológia összekapcsolása több szerzőnél is hangsúlyos sajátos szempontrendszer alkalmazására ad lehetőséget (vö. Hand 1990: 79-90).

<sup>65</sup> Bloom intertextualitás-felfogását Jenny nem tartja alkalmasnak arra, hogy az intertextualitás problematikájára válaszolni tudjon (Jenny 1996: 25-26). Roland Francois Lack tanulmánya az intertextualitás gyakorlati aspektusát emeli ki, ugyanis a szerző Kristeva és Bloom megközelítésének (vizsgált mű Isidore Ducasse: *Poésies*) kritikai vizsgálatát adja (Lack 1990: 131-40)

<sup>66</sup> Allen szerint számos egyezést vehetünk észre Bloom és Riffaterre megközelítésében, például az intertextualitást mindketten a szöveg és az intertextus modelljére szűkítik le, s ezzel érdekesítő olvasási stratégiákat hoznak létre. Bloom munkáiból, a félreolvasás elméletéből kiolvasható a Barthes és Kristeva által alkalmazott pluralitással szembeni védekezés. (Allen 2000: 137-40).

<sup>67</sup> Bloom hatás-iszony fogalma más fordításokban például „befolyástól tartó aggodalomként” olvasható (vö. Jenny 1996: 24).

megfontolások befogadását az irodalmi szövegek releváns intertextuális jelentésének értelmezésében. S ezzel az irodalmi kánon monologikus feltérképezéséből kimaradnak az egyébként hagyományosan a kánon<sup>68</sup> részének nem tekintett női írók (Allen 2000: 140-44). A mára már ikonikussá vált tanulmánygyűjteményben Sandra M. Gilbert és Susan Gubar a 19. század nőíróiról szóló tanulmánya Bloom elméletét is felhasználva azt vizsgálja, milyen motivációk vezették a nőírókat az íráshoz. Szerintük ez nem az apafigura szimbolikus elhallgattatásából vezethető le. Sokkal inkább ahhoz a kulturálisan domináns nőideálhoz kapcsolható, amely meggátolta a nők intellektuális, esztétikai megvalósulását azzal, hogy vagy a 'házi angyal' vagy a 'veszélyes másik, őrült' figurájává marginalizálta (Gilbert, Gubar 1979: 19). Bloom 'hatás-izonyának' terében a női írók egyfajta 'szerzőség-izonytól' szenvednek, mert attól félnek, hogy nem vehetnek részt az írás-teremtés folyamatában, mivel biológiai adottságaik miatt nem válhatnak apafigurákká (Gilbert, Gubar 1979: 49). A nemi különbség mint az írók közötti kapcsolatra adott válasz, Allen szerint az intertextualitás posztstrukturalista felfogásához<sup>69</sup> vezet bennünket vissza. Barthes megközelítésben a szöveg kulturális szöveghez való kapcsolatának jelölése csupán ideiglenes lehet, minden olvasó a szöveg intertextuális dimenzióját csak részlegesen építi fel, s ez a kijelentés megengedi a nemek közötti különbségek érzékeltetését az intertextualitás elméletén belül (Allen 2000: 146-7).

A feminista elméletek<sup>70</sup> intertextuális felfogása különösen érzékenyen reagál azoknak az újraírásokra, amelyek az eredeti műben elhallgatott, marginális szereplőt helyezik középpontba. Ilyen erős intertextuális kötődés található a sokat elemzett *Jane Eyre* és a *Széles Sargasso-tenger* című Jean Rhys-regény között. Többek között például

---

<sup>68</sup> Bloom 1994-ben *The Western Canon* címmel megjelentett könyvéből érdekes tanulságok vonhatóak le. Figyelemre méltó, hogy felhívja a figyelmet a kánonformálás folyamataira (vö. Worton, Still 1990: 27-28.) Szegedy-Maszák Mihály úgy véli, hogy Bloom négy vonatkozásban is szakít a „New Criticism” örökségével: 1. fölértékeli a romantikát, 2. prózára fordít lírai verseket, 3. nem lát lényegi különbséget értelmezés és életrajzírás között, 4. szubjektív, olvasói élményeire hivatkozik. Ítéletei kifejtetlenségük miatt önkényesnek hatnak, s ez utóbbi a kánonkijelölés veszélyeit mutathatja (<http://nyitottegyetem.phil-inst.hu/lit/utohang.htm>) (2011. 10.15).

<sup>69</sup> A feminista és a posztkoloniális intertextualitás elméletek a bahtyini fogalmakhoz jelentenek visszatérést (Allen 2000: 160-75).

<sup>70</sup> A feminista kritika meghatározó alakjaiként - természetesen teljességre való törekvés nélkül - meg kell még említenünk Elaine Showalter (1977) és Gayatri Spivak nevét. Ez utóbbi elemzéseiben a feminista szempontrendszer mellett feltűnik és posztkoloniális érzékenység is (Spivak 1985: 243-61).

Susan Lanser is azt fogalmazza meg, hogy a női írások mindig kettős hangú diskurzusok, amelyek mind az elhallgattatott, mind a domináns társadalmi, irodalmi, kulturális örökséget megtestesítik (Lanser 1986: 341-63).

Az intertextualitás értelmezését többen egyértelműen a posztmodern létszemlélet egyik - talán legalapvetőbb - vonásaként, illetve a szövegalkotó eljárások fontos meghatározójaként említik<sup>71</sup> (Bertha 2002: 53). Ezt a gondolatmenetet folytatva a posztmodern irodalomelmélet<sup>72</sup> egyik legfontosabb felfedezése az, hogy ez magára az eredeti műre is visszaható folyamatként működik, tehát visszafelé is befolyásolható, alakítható az addig megszilárdultnak, lezártnak tekintett mű olvasata. Tanulmányában Kulcsár-Szabó Zoltán is rámutat, hogy az intertextuális viszony nem függ a történeti kronológiától, azaz nemcsak egy későbbi mű utalhat pretextusaira, a befogadás során ez fordítva is lejátszódhat (Kulcsár-Szabó 1995: 517). S itt a fogalom kulturális aspektusára is utalhatunk, hiszen mindez szerepet játszik a műfaji emlékezet továbbörökítésben is. Másrészt az oda-vissza mozgás miatt nem csupán a korábbi szövegek felhasználásáról, integrálásáról lehet szó: a szövegek felváltva vetítődnek egymásra. A posztmodern meghatározási kísérleteiben fontos szerepet játszanak a posztmodern építészet leírásai, azért is, mert például Linda Hutcheon a posztmodern és az intertextualitás elméletének és gyakorlatának kapcsolatát vizsgáló elméletíró szintén posztmodern építészek hatására írja, hogy a posztmodern irodalmat leginkább meghatározó jellemző, a kettős kódoltság (double codedness) (Hutcheon 1988: 49, Allen 2000: 174-88). Fontos még a posztmodern elméletírók közül Umberto Eco nevét említenünk. *A rózsá neve* című regényéhez írott reflexiójában Eco a távolság szükségességét fogalmazza meg. Világossá teszi, hogy a történeti orientáltságú szövegek egyik leglényegesebb intertextuális problémája, a 'már leírt', 'már kimondott' azzal fenyeget, hogy a narratíva és a narratív hang csupán előző megnyilatkozások, korábbi szövegek ismétlésévé válik. Eco az ártatlanság elvesztésének (loss of innocence) nevezi a posztmodern kulturális légkörben azt a

---

<sup>72</sup> Juvan úgy véli, hogy az intertextualitás kritikai erejének a 1970-es, 80-es években való csökkenésével párhuzamosan az elmélet egyfajta igazoló, mentegetőző célokat kezdett szolgálni a posztmodern irodalom, építészet és vizuális művészetek magyarázatára. Mára a felgyorsult szociális változások egyfajta „történelem vége” érzést generálnak, ezért az intertextualitás elavult elméleti megközelítésnek tűnhet (Juvan 2008: 4-5).

jelenséget, hogy értelmezéseinket, megnyilatkozásainkat eltávolítjuk, ironizáljuk, ha azokat komolyan vesszük. A múltról írni egy történelmi regényben Eco szerint annyit tesz, hogy a szerző belép egy olyan intertextuális környezetbe<sup>73</sup>, ahol már többször leírtak, elmondtak mindent, ezért a szerző ironikus távolságból ír, amivel egyben aláássa, destabilizálja azt, amit leírni kíván (Eco 1985: 19-20).

Az eddig áttekintett intertextualitás-értelmezések a disszertáció elméleti megalapozottságához, a konkrét szövegelemzések háttéréhez elengedhetetlenül szükségesek. Fontos látnunk, hogy az intertextualitás szövegfogalma nem önálló, független, hanem differenciális, és történeti struktúraként értelmezhető. Ez az értelmezés egyben azt is magában hordozza, hogy a szövegek nyomokból állnak össze, más textuális struktúrák ismétléséből, transzformációjából. Az intertextus meghatározása az interpretáció aktusát jelenti. A szöveg előtörténete nem adott, függ az értelmező hálózattól. Az szövegértelmezéshez az intertextuális forrás azonosításánál lényegesen relevánsabb annak a diszkurzív struktúrának a felismerése (műfaj, diszkurzív elrendezés/alakzat ideológia), ahová tartozik. (Frow 1990: 45-6). Az eddig áttekintett szerzők intertextualitás és szövegértelmezéséhez szorosan hozzátartozik a megváltozott olvasó, olvasat szerepének értelmezése. A következő alfejezet a befogadás mechanizmusában bekövetkezett változások áttekintésére, értelmezésére törekszik. Ezt egyrészt az intertextualitás-értelmezésekhez való szoros kötődése is fontossá teszi, másrészt azonban a befogadás problematikája a vizsgált Szabó-Magda regények különböző rétegeiben jelentkezik.

---

<sup>73</sup> Érdekes módon *A rózsza neve* narratívájának a strukturálásában számos intertextus részt vesz, de emellett Allen úgy látja, hogy Bahtyin munkája, gondolatai például a karneválról is kiolvashatók belőle, sőt az egész narratíva felfogható Bahtyin és más (Kristeva, Barthes) intertextualitás-elméleteinek kommentárjaként. Allen szerint sokban hasonlít a regény Barthes szöveganalízisére az *S/Z*-ben, de Eco az olvasóra hagyja, hogy értelmezze a szöveg paradoxon játékát az 'olvasói (readerly) vagy realisztikus és az 'írói (writerly) vagy intertextuális között (Allen 2000: 191-99).

## 2.2 SZÖVEG, OLVASÓ, BEFOGADÓ

A szöveg és az olvasó, befogadó kapcsolatának jellemzésében megfigyelhető elmozdulás, s ennek filozófiai, irodalomelméleti, irodalomtörténeti aspektusai a különböző háttérrel és intencióval íródott tanulmányokban dekádok óta markánsan jelen vannak. A mai irodalom azért is ösztönzi az olvasó előtérbe helyezését, mivel a kortárs művekben megjelenő nehézség, diszkontinuitás akkor válik kritikai elemzésre alkalmassá, ha az olvasó játssza a főszerepet (Culler 1997: 49). Chambers is úgy látja, hogy az intertextualitást (az irodalmi rendszer alkotórészét) az olvasó hozza létre azzal, hogy a textuális diskurzust az irodalmi rendszer részeként érzékeli (Chambers 1990: 148). Ez a jelenség azonban az irodalomelméleti munkákban nem minden előzmény nélkül jelentkezik.

Ingarden a 30-as évek elején publikált művében jelenik meg az a későbbiekben az esztétikai befogadás modern elméleteire nagy hatást gyakorló gondolat, hogy az irodalmi mű konkretizációjában, aktualizációjában szükség van az olvasó (angolul *gifted reader*) részvételére is. Az olvasó szerepe a mű nem meghatározott helyeinek kitöltésében egy színdarab színpadra állításához hasonlítható: a színészek játéka, a kellékek, kiegészítők a szöveg nem meghatározott helyeinek, potenciális elemeinek felelnek meg (Ingarden 1973: 386-87). Az Ingardennél megfogalmazott gondolatok hatását főleg Iser munkáin keresztül érezhetjük<sup>74</sup>, s az a gondolat, hogy szöveg és az olvasó között létesülő dinamikus kapcsolat nem adott előzőleg, hanem csupán az olvasási folyamatban jön létre mint a szöveg megértésének feltétele (vö. Iser 1980: 47), valóban számos tanulmány kiindulópontjaként határozható meg.

Iser az olvasó pozícióját a retenció (retention, emlékezet) és a protenzió (pretension, várakozás<sup>75</sup>) metszéspontjával határozza meg. Az olvasó elvárásai -

---

<sup>74</sup> Befogadásesztétikáról Ricoeur szerint azonban kétféle értelemben - az olvasás egyéni aktusának fenomenológiája, mint az Iser-féle „esztétikai hatás-válasz elméletben”, vagy mint Jauss *Befogadásesztétikájában*, a mű közösségi befogadása hermeneutikájának értelmében beszélhetünk, bár Ricoeur véleménye szerint első változatában Jauss esszéje az irodalom történetének megújítására volt hivatott, nem arra, hogy az olvasás műveletének fenomenológiai elméletét kiegészítse (Ricoeur 1999a: 337).

<sup>75</sup> Calinescu tanulmányában a retenció (emlékezet) és protenzió (várakozás) tengelye mentén vizsgálja az első, illetve második olvasás után bekövetkező transzformációs folyamatokat (Calinescu 1991: 38).

összefüggésben az előrevetített szöveghorizont transzformációjával - folyamatosan módosulnak, csakúgy, mint az emlékezete, amely szintén transzformációkon megy keresztül (Iser 1978: 111-2). Ezzel összhangban van Ricoeur szemlélete is, aki a művet az olvasó és a szöveg interakciójának eredményeként definiálja. Az olvasó szakavatottságát a közösség rétegződött elvárásaihoz való hozzájárulásaként határozza meg. Az olvasás művelete így válik a mű közösség általi befogadástörténetének láncszemévé. Az olvasás folyamatában pedig az átváltozott emlékek, módosult elvárások keveredését emeli ki. (Ricoeur 1999a: 330-32).

Az „olvasás”<sup>76</sup> felől nézve a szöveg világa az immanenciában való valamely transzcendencia marad. Ontológiai státusa marad függőben: túláradva a struktúráján, az olvasásra várva. Csak az olvasásban (dans) válik teljessé a konfiguráció dinamizmusa. (Ricoeur 1999a: 312)

A befogadás mechanizmusában a szöveg üres helyei, az „űrök” nem akadályok, hanem ingerek az olvasó számára. Ezeket soha nem résekként értékeli, mert anélkül, hogy tudatában lenne, automatikusan betölti azokat. Olvasásának egyenletes előrehaladását ő idézi elő, nem pedig a szöveg. Azonban a rések betöltése előfeltételezi a szöveg által felkínált lehetséges értelmek közötti választás műveletét. Minden irodalmi szöveg igyekszik bizonyos mértékben korlátozni meghatározatlanságát. A szöveg egyfajta útikalauzként értelmezhető: egyszerre tevékenységet és mozgást tesz lehetővé, egyúttal valamilyen irányba tereli is azokat (Dällenbach 2007: 44-5). Gadamer megfogalmazásában az olvasható szöveg előállításának feladata mindig a szövegnek egy bizonyos fokú megértéséből kiindulva merülhet fel. Hermeneutikai szempontból – s ez Gadamer szerint egyben minden olvasó szempontját is magában foglalja – a szöveg köztes termék, a megértés történéseinek egy szakasza, amely bizonyos absztrakciót (a szakasz elkülönítését és rögzítését) jelent. A posztstrukturalista szövegfelfogás „szöveguniverzumának” generativitása (elvileg minden szöveg között lehetséges kapcsolatot létesíteni) hermeneutikailag nem

---

<sup>76</sup> Érdemes itt egy pillanatra a fordítás által visszaadott szöveg módosulásait is áttekinteni. Egy másik fordításban Ricoeur mondata így hangzik: „...ha az olvasástól eltekintünk, a szöveg világa az immanenciában is transzcendencia marad. Ontológiai státusa felfüggesztett marad: struktúrájához képes többlet, míg az elolvasására vár. Konfigurációs dinamizmusa csakis az elolvasásban fejezi be útját” (Ld. Ricoeur 1998: 11, ford. Martonyi Éva).



értelmezhető. A befogadásban megértés és értelmezés nem a szövegben jön létre, ezt közvetlenül a szövegek egymással való érintkezése sem befolyásolhatja: „hermeneutikai szempontból - és ez minden olvasó szempontja - a szöveg pusztán egy köztes-termék, a megértetés történetének egy szakasza”(Gadamer 1991: 25-7). A befogadás során a szöveg nem azt a másik szöveget hívja elő a maga grammatikai megvalósulásában, amelyet jelöl, vagy amelyre utal, hanem a befogadói horizontot strukturálja át azáltal, hogy előhívja az utalt szöveg esztétikai tapasztalatát. Következésképpen a felismert intertextuális viszonyok az értelemalkotásban szövegfunkció-szerepet töltenek be, és tulajdonképpen a szöveg iseri felhívó struktúrája elemeinek tekinthetők (Kulcsár-Szabó 1995: 518-19).

Az olvashatóság negatív megfelelője az olvashatatlanság. Ilyenkor a szöveg mint írott közlés nem teljesíti azt a feladatát, hogy akadálytalanul felfogható legyen. Gadamer a jogi kodifikációt és jogi hermeneutikát hozva példaként fogalmazza meg az írásos megfogalmazásban szükségszerűen jelen lévő játéktér fogalmát, amely a szöveget alkalmazó „olvasó” számára nyílik (Gadamer 1991: 22-8). A szöveg és az olvasó közötti viszony analóg, s a horizont összeolvadást úgy értelmezhetjük mint „a kommunikációba való belépést, oly módon, hogy feloldódik a szöveg horizontja és az olvasó horizontja közötti feszültség” (Gadamer 1991: 32).

Lotmannál a kultúra rendszerében előforduló szövegek<sup>77</sup> funkcionális kettőssége azt jelenti, hogy a szövegek egyrészt a jelentések adekvát továbbítását, másrészt új jelentések létrehozását végzik. A szöveg alapvető strukturális jellegzetessége az utóbbi funkció működésekor belső sokféleségéből adódik (Lotman 1994: 60-3). A szöveg problematikája pragmatikai (működési) aspektusával hozható kapcsolatba, amennyiben ez a működési mechanizmus valami „kívülről” jövő dolog bevitelét feltételezi. Lotman szerint ez realizálódhat egy másik szöveg, az olvasó vagy a kulturális kontextus bevitelében is. A szöveg transzformálódásának folyamata az

---

<sup>77</sup> Lotman strukturalista és posztstrukturalista korszakainak elkülöníthetőségének nehézségeit Rácz I. Péter vizsgálja. Úgy látja, hogy Lotman programja a kultúra, a szöveg és a nyelv fogalmai kapcsán Saussure strukturalista elméletét felhasználó, de egyben meg is kérdőjelező szemiotikai tipológia kidolgozása. Egyértelmű, hogy a szöveg működési aspektusa azonos az intertextualitás feltételének megfogalmazásával, és érvelését Gránicz István tanulmányának hasonló azonosításával támasztja alá Lotman teoretikus álláspontjának a nyugati (poszt)strukturális beszédmódokhoz való csatlakozását Rácz a szövegköziség (intextus) és a szövegközöttiség (intertextus) kategóriái kapcsán tarja elfogadhatónak (vö. Rácz 1999: 115-21; Gránicz 1997: 140-41).

olvasó tudatban nem az objektív struktúra torzulását eredményezi, hanem a működési folyamatban való feltárulását. Mindig megvan annak az esélye, hogy pragmatikai funkcionálásuk során a magstruktúrák és a periférikusak egymás helyébe lépve helyet cseréljenek. Példaként egy olyan olvasót hoz, aki mitológiai szövegek befogadásra orientálódik, egy az eredetiséget a legmagasabb művészi értéként tartó kor költészetének vizsgálatakor. Egy ilyesfajta vizsgálat a kortársak számára jelentéktelennek tartott paraméterekre helyezné a hangsúlyt. Fontos megállapítás azonban az, hogy a pragmatikus kapcsolatok aktivizálhatnak periférikus vagy automatikus struktúrákat<sup>78</sup>, de nem képesek olyan kódokat mozgósítani, amelyek hiányoznak a szövegből. A szövegek szétrombolása a kulturális folyamat részét képezi (Lotman 1994: 64-6). Az olvasó és az olvasás felé irányuló figyelem köszönhető a strukturalizmus és a szemiotika orientációjának is. A kódok iránti strukturalista érdeklődés okán a művet intertextuális konstrukcióként, különböző kulturális diskurzusok termékeként kezelik, s ennek következtében az olvasó központi szerepe központosító szerepként állandósul (Culler 1997: 40-1).

Az olvasás konvenciói és működési módjai iránti érdeklődés azt eredményezte, hogy az irodalmi műveket a kritikusok a megértő olvasót érő hatássorozatként kezelik. A mű jelentése bizonyos mértékig az olvasás történetével azonosul<sup>79</sup>. Az olvasói típusok elkülönítése, definiálása az átvizsgált tanulmányok meghatározó részét képezik. Barthes híressé vált tanulmányában kétféle olvasó típust különít el: a fogyasztót, aki a művet az állandó jelentéséért olvassa, és azt az olvasót, aki egyfajta szöveganalízist végez, olvasása produktív (Barthes 1996c: 68-9). Umberto Eco *Az intertextuális iróniáról*<sup>80</sup> szóló tanulmányában egy szöveg olvasatának négy szintjéről beszél: a szó szerinti, morális, allegorikus és anagorikus olvasatokat különíti el. S a

---

<sup>78</sup> Mivel a művet körülvető kontextus folyamatos változásban van, olvasni annyit tesz, mint szüntelenül új összefüggérendszerbe helyezni a szöveget, s ez a folyamat a kánonok lerombolását hozhatja magával. Szegedy-Maszák szerint fontos lenne minél több hatástörténeti (Wirkungsgeschichte) jellegű vizsgálatot folytatni, hogy az olvasás tevékenységének a változása láthatóvá váljék (Szegedy-Maszák 1995: 21-2).

<sup>79</sup> Ezt történik az *S/Z*-ben is, de még határozottabban jelentkezik Fish, Iser, Riffaterre bizonyos kritikai vizsgálódásaiban, amelyek azt írják le, hogy az olvasó hogyan kísérli meg a szövegre alkalmazni a relevánsnak vélt konvenciókat, kódokat, hogyan áll ellen a szöveg vagy éppen hogyan adja meg magát egyes értelmező eljárásoknak (Culler 1997: 44-5).

<sup>80</sup> Az intertextuális minták alkalmazása jól bizonyíthatóan korszakonként markáns eltéréseket mutat. Érdekes megemlíteni, hogy a két regény vizsgálata közben többször is előkerülő intertextuális ironia már a romantika szövegfelfogásában is fellelhető.

mintaolvasók között is különbséget tesz, hiszen pusztán a történet végződésére kíváncsi szemantikus-olvasó interpretációs stratégiája lényegesen eltér a szemiotikus vagy esztéta olvasóétól, akit leginkább a történet elbeszélésének a mikéntje fog meg. Eco egyenesen a két szintre helyezhető mintaolvasó<sup>81</sup> szerepvállalásától, stratégiájától teszi függővé a posztmodern regény kollázsában működő „gépezet” megértését (Eco 2004: 329-33). Bloom szerint csupán az erős olvasás képes sikerrel kanonizálni egy szöveget egy másik, rivális szöveggel szemben. Később azonban azt is hozzá teszi, hogy az erős olvasó interpretációs modellek után kutat. Minden olvasat fordítás, az olvasat átadásának kísérlete pedig reprodukcióval fenyeget. Ennek a gondolatnak a folytatásaként kijelenti, hogy a költemény „folyamatos alakulásban lévő védekezési folyamat, ami azt jelenti, hogy a költemény nem más, mint maga az *olvasás aktusa*” (Bloom 1994a: 62-75). Riffaterre az olvasói reakciók részletezése közben többek között arra is kitér, hogy az olvasó észleli a szöveg eltéréseit az elfogadott nyelvhasználatról, narratívától, leíró konvenciótól, azonban ugyanakkor a szöveg olvasójának korlátokat, megkötéseket is szab. A szöveg úgy tudja megőrizni saját identitását az eltelt idő, változó szociolektus és a szerző által előre nem látható olvasói intenció ellenére, hogy miközben az intertextus aktivizálódik, a szöveg elég kis mozgásteret ad olvasójának<sup>82</sup>, és a reakciókat szorosan ellenőrzi (Riffaterre 1990: 56-7).

Szűkebb értelemben az intertextualitás elmélete több ok miatt is ragaszkodik ahhoz, hogy a szöveg nem funkcionálhat zárt rendszerként, nem létezhet önállóan. Ennek az első oka az, hogy az író, mielőtt megteremtené saját szövegét, önmaga is a szövegek olvasója<sup>83</sup>. A szöveg produkciója és a szocio-politikai kontextus közötti összefüggések a szöveg minden aspektusát érintik. Másrésről a szöveg csupán az olvasás folyamatán keresztül válik elérhetővé. Ez jelentheti azt, hogy az olvasó által nem észlelt allúziók abból az olvasatból kimaradnak, másrésről azonban az olvasó gyakorlati, elméleti ismeretei, amelyek esetleg a szerző számára ismeretlenek, új

---

<sup>81</sup> Fontos a narráció címzettjét megkülönböztetnünk a szerző képzeletében létező ideális olvasótól, és attól is akit Iser „implicit olvasónak” nevez (vö. Culler 1997: 43; Iser 1978: 34).

<sup>82</sup> Ebben a tanulmányában Riffaterre André Breton egyik prózaversének intertextuális olvasatát adja (Riffaterre 1990: 58-77).

<sup>83</sup> Ez a jelenség a Szabó-Magda regényekben, különösen a *Régimódi történet*ben hangsúlyosan tematizálódik.

olvasatokat adhatnak. Az intertextualitás mindkét tengelye – szövegbe jutás a szerzőn keresztül, illetve az olvasón keresztül, akit társszerzők is egyben érzelmileg és politikailag terheltek (Worton, Still 1990: 1-2).

### 2.2.1 AZ OLVASÁS, ÚJRAOLVASÁS JELENSÉGE

Az olvasás és újraolvasás horizontjának megkülönböztetésére, elkülönítésére irányuló törekvés talán még az olvasói típusok elkülönítésénél is meghatározóbb. Ez azért is különlegesen fontos, mert az újraolvasás dimenziójában<sup>84</sup> az intertextualitás kérdésköre számos tanulmányban visszatér. Ricoeur például<sup>85</sup> három olvasás-típust különböztet meg. Az első az ártatlan olvasás (ha létezik ilyen). Egyszerre gazdag és átlátszatlan. A második olvasásnak nem pusztán az olvasó személyes tapasztalata, az olvasás korának ízléstendenciái szabnak irányt. Az újraolvasás tisztáz ugyan, de egyben válogat. A szöveg első olvasása nyomán nyitva hagyott kérdésekre támaszkodik, de a sok közül csupán egy értelmezést ajánl. A harmadik olvasást „történetinek” nevezi, amelyet az első olvasás elvárásai és a második olvasás kérdései irányítanak (Ricoeur 1999a: 345-46). Az intertextualitásról való tudás feltételezi az újraolvasás valamilyen formáját vagy legalábbis annak tervét. Megfordítva is igaz: az újraolvasás mindig intertextuális, még akkor is, ha a hivatkozott szöveg nem több mint egy távoli első olvasás felelevenítése (Calinescu 1991: 50).

Matei Calinescu úgy véli, hogy az olvasás és újraolvasás közötti megkülönböztetés empirikus és pragmatikus szempontból magától értetődő, de elméleti szempontból egyszerre elfogadhatatlan és elkerülhetetlen. Bizonyos körülmények között a mű első olvasása dupla olvasás is lehet. Ez azt jelenti, hogy az olvasás prospektív logikája mellett egyidejűleg az újraolvasás retrospektív logikája is

---

<sup>84</sup> Az újraolvasás Barthes szerint ellentétes társadalmunk fogyasztói, ideológiai szokásaival, s csupán az olvasók egy marginális rétegének (gyerekek, öregek, professzorok) engedélyezett. De csak az újraolvasás menti meg a szöveget az ismétléstől, ez sokszorozhatja meg a szöveg sokrétűségét, pluralitását (Barthes 1997: 28).

<sup>85</sup> *A szöveg és az olvasó világa* című tanulmányban Ricoeur az olvasás néhány elméletét a következő séma mentén tekinti át: 1. a szerzőből kiinduló az olvasó felé irányuló stratégia; 2. ennek a stratégiának az irodalmi konfigurációba való beírása (inscription); 3. az akár olvasó alanyként, akár befogadó közönségként felfogott olvasónak a válasza (Ricoeur 1999a: 314).

működhet. A dupla olvasás egyfelől az olvasó elméjének szekvenciális, időbeli mozgásából áll a mű vízszintes vagy szintagmatikus tengelye mentén. Másfelől jelen van az olvasó törekvése a szöveg megkonstruálására vagy arra, hogy olyan konstrukcióként fogadja be, amelynek elkülöníthető strukturális jegyei vannak. Calinescu amellet érvel, hogy az olvasás / újraolvasás jelenségét az időbeliség és a térbeliség metaforának szembeállításával nem lehet pontosan leírni. Az ilyen szembeállítások háttérében az a nézet áll, hogy míg egy irodalmi mű elolvasása elkerülhetetlenül időbeli folyamat, a második olvasás lehetővé teszi, hogy az újraolvasó a mű részleteit az egész mű egyidejű, „térbeli” ismeretében fogadja be. Calinescu szerint az újraolvasás<sup>86</sup> sokkal kevésbé a tér, mint inkább az idő kérdése, noha itt egy speciális időfogalomról beszél, amelyet körkörös vagy mitikus jelzőkkel illet (Calinescu 1991: 11-2).

Ettől az állásponttól némiképp eltér Dällenbach, aki szerint a szöveg és az időbeliség nehezen összevethető. Szerinte a szöveg önmagában véve nem időbeli természetű, azonban úgy véli, hogy folyamatos jellege meghatározatlanságaival és „űrjeivel” együtt az olvasást időbeli folyamattá teszi. Az olvasó memóriájának végessége miatt nem képes a szöveget egyetlen pillantással átfogni, s ez arra kényszeríti, hogy „strukturálja és újrastrukturálja a szöveget, a korábbi elváráshorizontot, egyszerre teremtve meg az elkövetkezőre vonatkozó várakozást és egy visszamenőleges újraértelmezését az olvasottaknak. Az olvasás eme *bemozdulását* (*bougé*) a szöveg egy virtuális dimenziójának teremtése kíséri, amely csak akkor tűnik el, amikor teljessé válik a konkretizáció (Dällenbach 2007: 44-5).

Az intertextuális olvasat egyik markánsan kiemelt problémáját az adja, hogy a konkrét befogadási és olvasási folyamat során a nem jelölt intertextuális viszonyok felismerésére nem lehet egységes szabályokat meghatározni. A kibontakozó intertextuális tér, a szöveg kontextusa a maga folytonos alakulásában a befogadási folyamat, az „intertextuális olvasás” fő irányító elemeként mutatkozik meg. A

---

<sup>86</sup>Calinescu gondolatmenetében az újraolvasás és az intertextualitás fogalmai szorosan összekapcsolódnak. Szerinte a szöveg multiplicitása, főként „végtelensége” csak az újraolvasás komplex játékában fedezhető fel. Ez a „végtelenség” az intertextualitásból következik. Ez a fajta intertextualitási-felfogás láthatóan szorosan kapcsolható a barthesi intertextualitás fogalomhoz (Calinescu 1991: 48).

szövegek befogadási folyamatát mindig egyfajta horizont-összeolvadás követi, amelyet egyrészt befolyásol az adott kommunikatív szituáció, másrészt a befogadó (esztétikai) tapasztalati és elvárasi horizontja. Tehát a szövegek létmódját objektívvé redukálni, illetve az összes aktuális konkretizációt egységesíteni még a kontextus és a történeti meghatározottság sem tudja. A másképpen nem jelölt intertextuális kapcsolatok felismerhetőségét egyrészt a szöveg befogadása során tágra értelmezett intertextuális úton előhívott kontextusa, másrészt a befogadási korszituációban kiemelt (kanonizálódott, aktuálissá vált, közhelyesedett stb.) szövegek kontextusa irányából határozhatja meg (Kulcsár-Szabó 1995: 517-18). Az irodalmiság lényege a kontextusban keresendő, s ezt lényegét megtalálni a szöveg hatásában, befogadásának módjában, s nem a felépítésében lehet. Nem csak az értelmezett és az értelmező szöveg viszony újratisztázásával kell szembenéznünk: a „műalkotás összefüggésrendszerben megtörténő eseményként fogható fel”. A történetiség elvének érvényesítéséhez hozzátartozik, hogy a mindenkori befogadó történeti folyamatban elfoglalt helyéről is tudomást vegyünk (Szegedy-Maszácz 1995: 20-36).

Iser értelmezésében a szövegnek úgynevezett „kétoldalú” struktúrái vannak. Van egy verbális vonatkozásuk, amely vezérli a reakciókat, nem engedi például, hogy azok önkényessé váljanak, s van egy affektív vonatkozásuk, amit „előre strukturál” a szöveg nyelve, ez az előzetes struktúra azonban determinálatlan. Ez a determinálatlanság ad teret a különböző aktualizációknak. Iser felveti, hogy az olvasók egy stratégiát és egy repertoárt is érvényesítenek a szövegen (Iser 1978: 61). Felmerül a kérdés, hogy vajon egy olvasói értelmezés mennyire képezi le a tényleges történetet, mennyire tesz eleget az írói szándéknak<sup>87</sup>, mennyire illeszkedik egy kultúra repertoárjához (Bruner 2001: 49).

Ha elfogadjuk tehát, hogy a regény intertextuális viszonyrendszert felismerő olvasata többdimenziós, akkor a többszintű olvasás problémája abban is megmutatkozik, ha a műben olyan költői vagy kultúrtörténeti utalások fordulnak elő, amelyeket nem kell feltétlenül felismerni (Žmegač 1991: 222). Az intertextualitás kifejtettségi fokát Jenny egyfajta érzékenységtől teszi függővé, amelyet befolyásol a

---

<sup>87</sup> Bruner egyetért Barthes-tal abban, hogy az író legnagyobb ajándéka az, ha segít az olvasónak abban, hogy íróvá váljon, s ezzel együtt a történetmegértés fontossága is megfogalmazódik (Bruner 2001: 51).

kor emlékezete, kultúrája, a szerző törekvései és az olvasó olvasási módja is (Jenny 1996: 24). Culler felteszi a kérdést, hogy ha az irodalmi tapasztalat az olvasó én adottságától függ, akkor milyen különbséget jelent az irodalom jelentésére nézve, ha az olvasó én nő<sup>88</sup>, és nem férfi. Ezeket a vizsgálódásokat a feminista kritika három szintjén, három mozzanatában követhetjük nyomon. Összegezve, az első mozzanatban a női olvasó fogalma ahhoz az állításhoz vezet, hogy nők társadalmi és családi struktúrák terén szerzett és olvasói tapasztalatai között folytonosság van. A feminista kritika olvasóhoz való viszonyának második mozzanatában, szintjén a női olvasó hipotézise jelenik meg. A problémát az adja, hogy a nők nem olvastak, olvasnak nőként. A feminista kritika a férfi-nő oppozícióhoz kötődő fogalompárok (racionális-emocionális, komoly-frivol, reflektív-spontán) elutasítását, megkérdőjelezését fontosnak tartja, s a harmadik mozzanatban azt vizsgálja, hogy a racionálisról kialakult képzeink hogyan kötődnek a férfierdekekhez, hogyan játszanak velük össze. Az, hogy egy nő nőként olvas, nem olyan azonosság, tapasztalat ismétlése, amely adott, hanem olyan szerep, amelyet egy konstrukcióval, női identitásával összefüggésben konstruál (Culler 1997: 55-88). A női olvasó hipotézisének alkalmazása a szűkebb regényértelmezések során is felmerül.

A dolgozat elemző részének kiindulópontját az a felismerés jelenti, miszerint Szabó Magda regényének értelmezése igazán csak az intertextuális vonatkozások, és azok integrálódásának vizsgálatával válik teljessé. Az olvasó, befogadó saját tapasztalata, interpretációs beállítottsága elengedhetetlen, hiszen a regényben található nyelvi játékok egy része olvasói előtapasztalat nélkül nem értelmezhető, s ezt a megállapítást a narrációs eszköztár felhasználása is alátámasztja. A befogadó elvárási horizontja határozza meg tehát, hogy észrevesszük-e a regényben több szinten is működő intertextuális mechanizmusokat. Természetesen a regény a pretextus ismerete, folyamatos „együttolvasása” nélkül is zárt egésznek alkot, de ez a fajta, korlátozó olvasás jelentékenyen leszűkítené az olvasó, befogadó interpretációs lehetőségeit. Többek

---

<sup>88</sup> Culler úgy véli, az utóbbi időben a hangsúly az olvasóról a többes számban lévő olvasókra helyeződik át. Különleges figyelem helyeződik a gender, etnikum, nemi hovatartozás szerint meghatározott olvasók interpretációs műveleteire (Culler 2002: xxi).

között Orosz Magdolna is hangsúlyozza, hogy intertextuális vizsgálattal a szöveg „kinyitható”, s a szövegelemzésre törekvő intertextuális vizsgálatoknak céljuk, hogy leírják az intertextuálisan beágyazott szövegelemek szemantikai funkcióit, szövegstruktúrában betöltött szerepét<sup>89</sup> vizsgálják (Orosz 2003: 107). Másrésről azonban nem hagyhatunk figyelmen kívül egy másik értelmezési horizontot sem. A kortárs magyar irodalom szövegeiben sok az olyan szimbolikus információforrás, amely a valóság modelljeire, kulturális mintáira vonatkozik. Amennyiben nem fogjuk fel, nem értelmezzük a rejtett információkat, amelyekben valami adott képletes elvonatkoztatása rejlik, nem leszünk képesek értelmezni a szövegek olvasati többszintűségét (Rudaš 2006: 19). Ez a problémafelvetés tulajdonképpen a referenciális olvasat már a célkitűzéseknél is jelzett gondolatmenetét juttathatja eszünkbe. Míg a műfaj korábbi korszakaiban (bizonyos mai megjelenési formáinál is) a lineáris olvasási mód kielégítő volt, a 20. század elejétől kezdve nőtt azoknak a műveknek a száma, amelyek több interpretációs műveletet igényelnek<sup>90</sup>. Láthatóan a kortárs regényolvasási tapasztalat egy bizonyos narratív logikát is készenlétbe helyez, nemcsak elvárás, ráhangolódást. A narratív olvasatokat az önreflexióra, átvételre, beékelésre, (ön)idézésre alapozó műveknél ki kell egészíteni a metanarratív vonatkozások és intertextuális összefüggések szempontjaival (Thomka 2001a: 52).

Természetesen az eddigiekben jelzett elméleti, kutatási irányvonal nem határolható el a narratológia területétől. Az elbeszélő tevékenység értelmező, fogalmi, nyelvi hálójának vonatkozásai, a narratív formatervezés<sup>91</sup> által felkínált eljárások áttekintése, összehasonlítása a pretextusokban működő stratégiákkal szorosan fonódik egybe a dolgozat intertextualitás-értelmezéséhez. A dolgozat elemző fejezeteihez különösen értékes szakirodalmi forrásként említhetjük a hazai kutatók közül Thomka

---

<sup>89</sup> Az intertextuális vonatkozások bevonása a narratív elemzésbe sajátos kontextus-érzékenységet jelent. A kontextus azonban nem pusztán a szövegek összességét jelentheti, hiszen például Kristeva a kultúrára is szövegeként tekint (Orosz 2003: 41).

<sup>90</sup> A szövegek olvasói megszólaltathatóságának lehetőségei felől a kilencvenes évek magyar irodalomtudományának diskurzusában az amerikai dekonstrukciós elméletek közül Paul de Man a nyelvről és a retorikáról vallott felfogása bizonyult termékenyítő hatásúnak. Kulcsár-Szabó Zoltán úgy értelmezi, hogy De Man elsősorban *Az olvasás allegóriáiban* kifejtett szövegfogalma valójában a szöveg megragadhatatlanságának paradox feltételrendszerére, megragadhatatlanságára utal. Például a szövegtani definíciókkal szemben a szöveg feltételeinek negativitására világít rá: a textualitás csak olyan utakon hozzáférhető, amelyek annak egyedül lehetséges feltételeit kizárják (Kulcsár-Szabó 2003: 102).

<sup>91</sup> A kifejezést Thomka Beáta használja az elbeszélő tevékenység eljárásaira (Thomka 2001a: 11).



Beáta tanulmányait, illetve az általa szerkesztett *Narratívák* sorozatot, amely az elbeszélés, narratívum komplex kérdéskörének különböző aspektusú: irodalom- és fikcióelméleti, művészettörténeti, kultúraelméleti, pszichológiai és történetelméleti értelmezéseivel az irodalmi művek interpretációjában érzékelhető látásmód- és értelmezésbeli elmozdulásokat eredményezett. A regényszövegek intertextuális szerepköreinek meghatározásában hasonlóan fontos szerep jut Gerard Genette strukturalista megközelítésű tanulmányainak, illetve az ő problémafelvetéseit továbbgondoló, sőt tőle esetenként jelentékenyen különböző reflexióknak. Az említett, eltérő beállítottságú kritikai, irodalomelméleti tanulmányok a dolgozat céljaként meghatározott intertextuális értelmezést úgy gazdagítják, hogy az értelmezett irodalmi szöveget más beszédmódokkal való szerves összefonódottságában érzékeltetik.

### 3. MŰKÖDŐ INTERTEXTUALITÁS

#### 3.1 A CSALÁDREGÉNY MINT ARCHITEXTUS (RÉGIMÓDI TÖRTÉNET)

Ha elfogadjuk, hogy a műfaj azonosítása a szövegértelmezésben segíthet, tehát a műfajokat szokásrendszerként fogjuk fel, az egyes műfajok és beszédműveletek között kapcsolatot fedezhetünk fel (Szegedy-Maszák 1995: 54). A családregény egyértelműen a „prózaforum” egyik legtöbbször idézett műfaja, amelyhez gyakran társul az emlékezés-technikákat és az önéletrajz mintáit aktualizáló elbeszélés-szervezés<sup>92</sup> (Szirák 2001: 43). A regénymodell hagyományra való utalásai és deformációi, a családtörténet íróilag szubjektív szintje, az emlékezés és az önéletrajz-mintáinak aktualizálódása a 70-es évektől kezdődően markánsan jelentkezik. Ahogyan erre Thomka is utal, a magyar életrajzi fikciót az emlékirat, vallomás, családregény hetvenes, nyolcvanas, kilencvenes évekbeli változatai átalakították: „A biografikus és történelmi referenciák lendületével együtt a művek a kort, az életrajzot, a hagyományt, a történelmet és a kultúrát nem a személyes összegzés, számadás, konfesszió, hanem a fikcióképzés alkalmának tekintik” (Thomka 2001c: 56).

Ezekből a megállapításokból a későbbi alfejezetekben az önéletrajz mintáinak aktualizálódása és az emlékezés-technikák alkalmazása részletesebben is kifejtésre kerül. Most azonban érdemes röviden összegeznünk a recepció műfaji vonatkozású megállapításait. A családregény mint architextus megállapításában a műfaji előzményekkel vont intertextuális, architextuális kapcsolat mind a kritikai észrevételekben, mind a regényben fellelhető. Kabdebó hazai családregényként utal a műre (Kabdebó 2007: 37), s felveti, hogy a regény megírásának előzményéhez feltehetőleg hozzájárult az, hogy Szabó Magda korábban Galsworthy regényfolyamát fordítja le (Kabdebó 2002: 198). Meglátása szerint a kommunista államokban a huszadik század második felében a történelmi folyamatosság leépítésének

---

<sup>92</sup> Egyes esetekben ez az archi- és intertextuális összefüggés a hagyományosabb parabolai alakzathoz kapcsolható más esetekben a műfaji minta erőteljesebb dekomponálását fedezhetjük fel (Szirák 2001: 43).

eredményeként az úgynevezett múlt nélküli emberek válnak a közösség alkotóelemévé. Az elbeszélések figurái is ezt a „keszonszindrómás” állapotot tükrözik. Ez a múlt nélküliség a hagyományos családstruktúrát is gyanúsaként találja. A korai regények: *Freskó*, *Az őz*, a *Disznótor* a legalapvetőbb emberi kapcsolat, a család szétesésének tragikumát is megmutatják. A hatvanas években megjelenő egzisztencialista regény és dráma a semmivel szembeálló hős problematikáját járja körül. Szabó Magdánál a semmi szimbóluma a családtalanság, amihez teljesen eltérő beszédmódokat választ. Ebből nő ki *A szemlélők* (1973), *Az Ókút* problematikája, s ez tetőzik a *Régimódi történettel*. (Kabdebó 2002: 186-8). Belohorszky szerint a szereplők közül Jablonczay Kálmán Junior Mikszáth Noszty Ferijével, Rickl Mária pedig Kemény Zsigmond az *Özvegy és lánya* Tarnóczynéjának a figurájával vethető össze. A regény hitelessége onnan fakad, hogy nemcsak a saját műtadarabot szemléli, hanem a korszak társadalomtörténeti tudatát. Klasszikus, balzaci realista művekkel rokoníthatóan jellem- és alakarzenálja a való élet pontos mását tükrözi (Belohorszky 2002: 90-1). Béládi ezzel szemben úgy véli, hogy a regény komor színei miatt inkább Mauriac vagy Kodolányi írásaival vethetőek össze (Béládi 2002: 79).

A recepció észrevételei mellett a családregegy mint architextus szerepét az is rögzítheti, hogy szövegszerű utalásokból, allúziókból Thomas Mann sokat idézett regénye, a *Buddenbrook-ház* is felidéződhet.

Míg szinte minden házban sírtak valaki, valami miatt, a *debrecei Buddenbrookokat* nem érte veszteség, s lila bársonytérdeplőjükön reggel-este arra kérték az egek királyné asszonyát, terítse palástját ezentúl is a Török Császárhoz címzett kereskedés fölé. (RmT 42 – kiemelés tőlem)

A regény műfaji vizsgálatakor a recepció másik kulcsszava a hitelesség mellett a rekonstruálhatóság: „A nászasszonyok találkozásának nincs már élő tanúja, de a jelenet rekonstruálható” (Belohorszky 2002: 93). Ez a vonás véleményem szerint azzal a narratív eljárással feleltethető meg, amelyet leginkább a fikció határain való tudatos egyensúlyozás, illetve a szerző történeti, biográfiai tényanyagának fikcionalizálódása jellemez (vö. Thomka 2007: 103). Míg a konkrét eseményre való utalás a szerző narratíváját közvetlenül az extratextuális valósághoz kötheti (Britton 1990: 169),

érdekes megfigyelnünk azt, hogy történelmi eseményekre való utalások, hivatkozások mellett az életrajzok rekonstrukciójához mennyire elengedhetetlenek az irodalmi hivatkozások, intertextuális utalások is.

Bella lányával összeállítottuk Jablonczay Lenke olvasmányainak jegyzékét, az ócskapiac könyvárusainál megtaláltam mindent, amire szükségem volt, gyermekkori, döntő hatású olvasmányát, az Aranyország útját a Széchényi könyvtárban másolták ki nekem a Kislap 1894-es évfolyamából. (RmT 19)

### 3.1.1 AZ INTERTEXTUÁLIS UTALÁSOK SZEREPE, CÉLJA

Az intertextuális utalások szerepe, célja tematizálható aszerint, hogy a történet milyen rétegében jelenik meg:

1. szereplők olvasmánya
2. szereplők által írott, tehát eltérő szerzőségű művek beékelése
3. az intertextualitás a szereplők jellemzésében hasonlatként vagy metaforikus azonosítás révén vesz részt

Az intertextuális utalások egy jó része a *szereplők olvasmányára*, zenei esetleg színházi élményére vonatkozik<sup>93</sup>, tehát az intermedialitás kérdéskörét is érintő műfaji átlépéseket is vizsgálhatnánk. Mivel a regény több generáción keresztül ível, a művek pontos megjelölése a korkép, korhangulat, ízlés pontos lefestésében is szerepet játszik. Az írók, költők közül említhetnénk Petőfi, Arany, Kazinczy, Byron, Lermontov nevét. A művek közül hangsúlyosan jelen van az Anyegin, a trójai mondakör. A hallgatott zenedarabok közül felsorolásszerűen olvasunk. A tárgyi világgal való kapcsolatunk, környezetünk a regény ábrázolt világa óta nagyot változott, s ez nem pusztán a megváltozott politikai, történelmi státuszunkban érhető tetten, de a korszak ízlését tükröző, ma már nem élő olvasmányok esetében értelmezhető. A szereplők megismerésében, bemutatásában kulcsszerepet játszó olvasmányok kortárs olvasói

---

<sup>93</sup> Többen úgy vélik, hogy az intertextualitás-vizsgálat nem szűkíthető le az irodalmi szövegek vizsgálatára, érdemes lenne megvizsgálni az irodalmi pretextusok és a vizuális feldolgozások kapcsolatát is (vö. Reader 1990: 176-88).

aktualizálása ma már csak jobb esetben is részlegesen megy végbe. Az író bizonyos asszociációt nem biztos, hogy az olvasó ugyanazzal a szöveggörnyezettel hozza kapcsolatba (vö. Gránicz 1997: 135). Példaként a reformkorszakban íródott *Flóri könyvére*<sup>94</sup> vagy a ma már szintén alig ismert szerző, Beniczky-Bajza Lenke 1890-ben kiadott regényére, *A hegység tündérére*-re is utalhatnánk.

Csaknem fél évszázaddal később a Nagykörösi úti ócskapiac könyvei közt kutatva találtam rá *A hegység tündérére*-re, ott vettem meg, s mikor elolvastam, azzal a tanácstalan szomorúsággal tettem kedves tárgyaik közé, amit olyan valaki érez, aki átéli: későn kézbesítettek neki egy levelet, a feladó halála után, pedig ha idejében eljut hozzá, talán meg lehetett volna még menteni a levél feladója életét. (RmT 36)

Az intertextualitás sok esetben tehát a szereplők személyiségének megformálásához, környezetük megalkotásához nyújt segítséget, de ahogyan azt több példából is láthatjuk a szerző nem pusztán narrátorként, kommentátorként, hanem olvasóként is részt vesz a virtuális folyamatban: „Félelmes olvasmány Rickl Mária feljegyzései.” (RmT 52). Ez, az elbeszélő magatartásban is megjelenő, tematizálódó szerepkör visszautal az olvasó, befogadó intertextuális folyamatban, interpretációban betöltött helyére, s felidézheti Culler női olvasó hipotézisét is (vö. Culler 1997: 55- 88).

Az olvasmányélmények, pontosabban egy bizonyos regény a szereplők közül talán legkitapinthatóbban Jablonczay Lenke élettörténetében kap kiemelt szerepet. Természetesen a már említett generációs különbség miatt az ő olvasmányélményei némiképp eltérnek a szüleiétől. Du Maurier *Trilby* című színdarabját, Fereál M. V. ponyvái mellett leghangsúlyosabban Mathers, *Jön a rozson át* című regényét említhetnénk, amely egyfajta kicsinyítő tükörként, *mise en abime*-ként szolgál. Azt, hogy ezek a regénybe húzott pretextusok (Mathers Helén *Jön a rozson át* (1904), fontosak, a regény értelmezői közül Belohorszky is megjegyzi, de ő ebből mindössze

---

<sup>94</sup> Az irodalmi konvenció szerint első, magyarul írott tankönyvünk (Bezerédj Amália Floriana lányának írta) sokáig nagy népszerűségnek örvend, de ma már talán csak a Tanítóképző Főiskolák hallgatói ismerik, vizsgálják modellként is szolgáló strukturális felépítését.

azt emeli ki, hogy a szerző milyen jó érzékkel ábrázolja a „lélek elgiccsesedését” (Belohorszky 2002: 97).

Az említett kicsinyítő tükör jelenségét a szakirodalom részletesen vizsgálja. A *mise en abime* narratív funkcióját alapvetően a gyakorítás és a másodfokú kijelentés sajátosságai jellemzik, képes a mű szerkezetét erősíteni, a jelentőfolyamat (*signifiante*) működését erősíteni, önmagával párbeszédbe állítani a művet, és egy önértelmező apparátus jelenségét<sup>95</sup> megteremteni. Ha az elrendezés szempontjait vesszük figyelembe, akkor minden kicsinyítő tükör a kronologikus lefolyás ellen dolgozik, méretei megakadályozzák azt, hogy az elbeszéléssel azonos ritmusban haladjon. Ezért megkülönböztethetünk *prospektív* (előre tükröző), *retrospektív* (a bekövetkezett történetet utóbb tükröző) és *retro-prospektív* (a két technikát ötvöző) kicsinyítő tüköröket (Dällenbach 1996: 52-6). A regényben megjelenő kicsinyítő tükör leginkább a prospektív, tehát előre tükröző eljárást alkalmazza, az anya sorsának későbbi eseményeit a kicsinyítő tükör előre mutatja:

Az anyák, iskolák, nevelőnők gondosabban már nem is rostálhatták volna meg, miféle olvasnivaló kerülhet egy fiatal lány kezébe, mint ahogy 1900 körül tették, ám a Jön a rozson át a legszigorúbb vizsgálatot is kiállta, és elfoglalta helyét a könyvespolcokon. Mikor a *Régimódi történet* megírására készülve az *Aranyország útja* után ezt a könyvet is megszereztem, voltaképpen az első sorától az utolsóig viszolyogva olvastam. Mint valami gonosz varázslat, egy sírverssel kezdődött, amely megnevezte anyám halálának nemét, előzményeit, s a legvégén, Wattie halála ismét csak azt a módot idézte, ahogy végül is elhagyott bennünket. Míg élete adatait gyűjtöttem, egyszer már megütött morbid játéka a fulladással, ott a Szikszayék medencéjében, nem volt könnyű olvasmány a Jön a rozson át sírverse sem, amely rosszul fordított együgyűségében is felsorolta a szív- és tüdőasztma és a három combnyaktörés tüneteit. (RmT 258-9)

---

<sup>95</sup> Paradigmatikus dimenziójukat tekintve két csoportra lehet őket osztani. Az első csoportba a *korlátozók* (*redukált modellek*) tartoznak, amelyek elnyomják, leszűkítik a jelentést. A második csoportba az *általánosítók* (*transzpozíciók*) sorolhatók, amelyek olyan jelentéssel ruházzák fel a kontextust, amelyet az önmagában képtelen lenne felvenni. Ilyen általánosító hatása lehet például a mesének mint műfajnak. (Dällenbach 1996: 55).

Mathers regénye kapcsán azt a jellegzetes idő és térkezelési technikát is megfigyelhetjük, amivel az én-elbeszélő az onnipotens narrációra emlékeztető mindentudását csillogtatja, különböző, távoli eseményeket vetít egymásra, a narráció eszköztárával ok-okozati viszonyra emlékeztető logikát állít fel.

Író a legritkább esetben tudja lemérni, mit épít, mit rombol: Mathers Helén, aki csak harminc esztendővel volt idősebb anyámnál, nyilván elképed, ha közlik vele, hogy a magyarországi Debrecenben örökre megtanított egy fiatal lányt arra, hogy boldog szerelme beteljesülését ne várja a földi léttől (...) Mikor ez a könyv anyám kezébe kerül, hat év se telik, s a szüfrazsetek kiáltozásától lesz hangos az a London, amelyben az író nő sebész férjének Harley Street-i lakásából végignézheti a vonulók tömegét, még hat év sem, s viszik Viktória királynő koporsójában egy korszak álszemérmét, mániáit, ám a könyv anyám zárdista éveinek legfontosabb olvasmánya, mégis megtörtént, mint egy baleset, mint egy vasúti szerencsétlenség. (RmT 259)

Az intertextuális utalások másik nagy csoportját a szereplők által írott, és a regénybe ékelt eltérő műfajiságú szövegrészek alkotják. Ide tartoznak nagyapja, Iunior naplórészletei, regénytöredéke, az emlékezésben többször is fel-felbukkanó versei, egy rövid részlet Gacsáry István *Krónikájából*, Szabó Elek emlékezéseiből, jegyzőkönyvecskéjéből, Heinrich Jozefa és Bartók Bella és Bartók Ágoston naplójából. Olvashatjuk Gacsáry Emma kelengyeadatait, Bartók Bella férjének, Tichy Antalnak 1916. május 2-án a frontról írt levélrészletét, Bartók Margit levelét, Jablonczay Lenke novelláját, az *Elly választását*, Rickl Mária nekrológját, Kiss Menyhért *Imádság* című versét. A beékelt, eltérő szerzőségű szövegek szerepét a következő fejezet a referenciák megalkotása felől részletesebben mutatja be.

Harmadjára az intertextualitás a szöveg más rétegében, tehát hasonlatok, metaforikus azonosítások szintjén jelenik meg. Az utalások egyidejűleg aktivizálják az alludált szöveget, s több esetben allúzió markerként viselkednek: „a három Párkának csúfolt három nővér legfiatalabbika forrón ragaszkodott nagy műveltségű apjához” (RmT 39); „Melinda számomra holtig mitológiai lény maradt, Medea, Iokaszte rokona” (RmT 187). A modern irodalomban a keresztény és a mitológiai motívumok keveréke

inkább váratlan, előrejelzi a szöveg toposzait. A regényben azonban nem csupán az ógörög, római, keresztény irodalmi figurák, mitológiai alakok és a regény szereplői között húzott párhuzam jelentős, a klasszikus irodalmi párhuzamok, minták mellett „ez a vidéki Don Juan, mindenki fejét elcsavarja” (RmT 86), a modern irodalmat aktivizáló utalások is fellelhetők: „Seniort az apja melletti szobába száműzik, mint Kafka svábbogarát” (RmT 47). Jastrzębska<sup>96</sup> amellett érvel, hogy Szabó Magda látásmódját az elsajátított kulturális tudat határozza meg. Ezzel a női látás lehetőségeitől, eredetiségétől eltávolodik, s nyelvi szinten is bizonyítja, hogy csakis sémákban tud gondolkodni, s az összehasonlítások bizonyos rétege nem értékelhető erényként, hiszen inkább sajátos modorosságot eredményez (Jastrzębska 2004: 39-40).

Az intertextuális hivatkozások mellett az intratextualitás különféle eljárásait találhatjuk meg a regényben. Tudjuk, hogy a szerző a saját opuszhoz tartozó műveit az „önéletírói térbe” sorolt regények esetében többször is felidézi, s ez a fajta önidézés az életműhöz tartozó művek közötti átjárhatóságot erősíti. Bizonyos tematikus, motivikus egyezések Szabó Magda több regényében is felfedezhetők. Változatlan motívumként értelmezhető a *Régimódi történet*ben és *A pillanat*ban is markáns szerepet betöltő édesanya-kép: „Ha nagy baj volt velem, nemcsak életében, holtában is mindig anyámra gondoltam” (RmT 16). „Anyám, mindennél és mindenkinél drágább emlékem, erőm, büszkeségem, magyarázatom, holtodban is pajzsom, Hecuba!” (AP 283). Azonban a két regény eltérő rétegeiben jelen lévő, és különböző hangsúllyal bíró mitológiai utalások hálózata inkább tematikus egyezésként értelmezhetjük. Az is sajátos kapcsolódást teremt a két elemzett regény között, hogy a *Régimódi történet*ben a beágyazott mitológiai hasonlatok mellett megjelenik egy teremtett mitológiai szörny<sup>97</sup>, a Gizella/ Melinda által teremtett Sánta, akinek a létét a gyermek Lenke félelme, rettegetése táplálja.

---

<sup>96</sup> A megállapítás *Az ajtó* című regényre vonatkozik (Jastrzębska 2004: 40), de az elemzett eljárás több műben is megjelenik, s ezzel ismét egyfajta értelmezésbeli átjárhatóság, vagy legalábbis annak a lehetősége teremődik meg.

<sup>97</sup> *A pillanat*ban felhasznált görög-római mitológiai alakok, mondakör felelevenítése mellett Szabó Magda teremt egy nem létező mitológiai teremtményt. Ez a „hamisítás” a történetben központi szerepet játszik.



A Sánta Gizella-Melinda magánmitológiájának a szörnyetege volt, a Jablonczay gyerekek közül Kálmán mellett Melinda örökölt a legtöbbet a Jablonczayak irodalmi érzékéből, képzelőtehetségéből, állandó katasztrófára, világvégre, családi és politikai összeomlásra való beállítottsága ugyanannak a fantáziának a fattyúhajtása volt, aminek a Sánta, akit a Gacsáry Emma gyerekének fegyelmezésére kitalált. (RmT 167)

A regények szövegében egymáshoz kísértetiesen hasonlító nyelvi fordulatok is találhatunk. A szövegrészletek hasonlóságát, majdnem szó szerinti ismétlődését a már Jastrzębska által is említett nyelvi sémákban való gondolkodás eredményezi.

A pillanat, amely eldönthette volna Jablonczay Lenke jövőendő életét, megint megállt a végtelen időben, s egy lélegzetnyivel tovább tartott, mint reális tartama engedte volna: ezalatt megint csak fordulhatott volna minden. Ám a tragédia figurái nem változtatnak szerepkörükön. (RmT 136)

Kiterjedt szöveganalízis nélkül is jól észrevehető, hogy *A Régimódi történet*ben elhangzó szövegrészlet akár *A pillanat* című regényből is származhatna: a pillanat szó jelentésváltozásainak értelmezése ott a szereplők jellemzésében kap meghatározó szerepet: „Honnan tudtad, hogy a Nemesis forduló kerekét megállíthatja a porszem, ami belekerül, a pillanat?” (AP 283).

### 3.2 INTRATEXTUALITÁS

Az előbbiekben már megkezdett intratextualitás kérdése a befogadási folyamat receptív oldalán különösen összetett. Kulcsár-Szabó Zoltán is hangsúlyozza, hogy az önidézés sajátos befogadási helyzetét a foucault-i diskurzuselmélet „szervező-elve” magyarázhatja (Kulcsár-Szabó 1995: 509). A szerzői név funkcionalitásáról Foucault azt írja, hogy az nem egyszerűen egy diskurzus eleme: jelenléte klasszifikációs funkciót lát el, kapcsolatot teremt különböző szövegek között. A „szerző neve a diskurzus létezmódjának jellemzésére is szolgál” (Foucault 1981: 29). Ugyanekkor a cím-elv az önidézés intertextuális voltára világít rá, hiszen a címadás, mint szignifikációs aktus egy szöveg egységét jelöli, így az életművön belül is elkülönített szövegek egymásra utalásáról van szó. Az intratextuális viszonyok - csakúgy, mint az intertextualitás - tehát az irodalmi jelalkotás ugyanolyan alapjelenségei közé sorolhatóak. A szövegek címe nemcsak a befogadási folyamatot irányításában játszik fontos szerepet. Pozíciójuk révén nem pusztán az egész szöveg jelölőjeként működnek, hanem a szöveg által aktualizált „szöveguniverzumba” való belépést is irányítják:

(...) a címet intertextuális vonatkozásai az e kapcsolódásrendszer utalásai által előhívott szöveguniverzumba rendelik, s így a szöveginterpretációban is kitüntetett, irányító szerepet tölthetnek be. Ily módon egy olyan szöveg, amely esetleg csak a címe révén utal egy másikra, a cím által teremtett intertextuális relációban értelmeződik. A legtöbb esetben a címbeli egyezést természetesen más szintű szövegkapcsolatok is követik, így leggyakrabban a tematikus egyezések (gondoljunk például a mítosz-feldolgozásokra). A mindenkor recepciót meghatározó történetiséget itt abban érhetjük tetten, hogy az egy címre (tehát egyazon generatív jelölőre) vonatkozó szövegek értelmezései - amelyeket a cím nagymértékben befolyásol - mindig kölcsönhatásban állnak egymással, s az adott mű befogadásakor az elvárási horizont kialakításában is főszerepük lehet. (Kulcsár-Szabó 1995: 509-14)

Az életművön belüli intertextuális vonatkozások felfedésekor viszonylag egyszerű dolgunk van, hiszen a bizonyos időszakokban keletkezett regények együttolvasása, folyamatként vagy ugyanakkor a szövegnek a némiképp módosított

verziójaként való értelmezése mind Szabó Magda saját interpretációjában<sup>98</sup>, mind a kritikai észrevételekben hangsúlyosan van jelen. Szabó Magda a színeképelemzések elkészítése közben saját maga ismeri fel, (s a kritika<sup>99</sup> is osztozik ebben a megfigyelésben), hogy az életművében nem csak bizonyos jellegzetes témák, hanem figurák is több variációban szerepelnek. A regények fő- és mellékfiguráit többnyire a saját családjáról modellezi (Kónya 2008: 155). A regényeket több évtizeden keresztül vizsgáló Kabdebó is hangsúlyozza, hogy az életművön belül bizonyos regények összefüggése szorosabb<sup>100</sup>. Az író korábbi szövegeit írja újra úgy, hogy a bennük rejlő kritikát elmélyíti. A *Für Elise* ugyanarról szól, mint a *Freskó*, a *Régimódi történet* vagy az *Ókút* (Kabdebó 2002: 175).

A választott címben (*Régimódi történet*) szereplő utótag jelentőségét vagy jelentésségét irodalomelméleti-, történeti szempontból is vizsgálhatjuk. A történet „elvesztése” és „visszaszerzése” az utóbbi évtizedek elbeszélő prózájában központi szerephez jutott, kánonalakító műveletté vált (Szirák 2001: 38). Az ehhez kötődő elméleti vonatkozásokat a következő alfejezet részletesebben vizsgálja. Dérczy a kortárs próza utóbbi évtizedeire vonatkoztatva<sup>101</sup> sajátos jelenséggént értékeli, hogy a korábban „lefokozott” történet újra előtérbe kerül, s különös módon olyan elfeledett formában jelentkezik, mint a történelmi regény és az önéletrajzi regény (Dérczy 2001: 31).

A regény címértelmezésében tehát legalább két eltérő réteget fedezhetünk fel. A jelző egyrészt utal az általa felidézett világ, családtörténet a maitól eltérő

---

<sup>98</sup> Ezt a jelenséget jól illusztrálja Szabó Magda *Régimódi történet*ről írt *Színeképelemzése*. A szerző láthatóan tudatosan módosít például a regényben szereplő Melinda figuráján úgy, hogy személyiségének árnyalására újabb adatokat, információdarabkákat szór el. Ilyen lehet például a regényben nem szereplő, az elemzésben azonban többször is elhangzó újabb álnév, a Gnoa (Szabó 1978: 516).

<sup>99</sup> Kabdebó szerint Szabó Magda írói módszerét egyaránt jellemzi a szinte véletlenszerű témaválasztás és a regények helyzeteinek archetipikus meghatározottsága. Szabó Magda több regényében is életre kelti a sikeres művészt (*Freskó*, *Az őz*, *Az ajtó*), mint önmaga ál-alteregóját (Kabdebó 1988: 410-12).

<sup>100</sup> Kabdebó Lóránt szerint a regények az „egymás iránti kíméletlenség állapotrajzai”. Hősnői saját magukat igyekeznek megvalósítani, önmaguk ellenében is. *Az ajtót* a *Régimódi történet* drámai testvérparájaként nevezi Kabdebó (1988: 416-23). A *szemlélők* bizonyos képei, figurái a későbbi regények közül többen is újra megjelennek, elmélyülnek, például a regény szembesítése *A pillanatban* megismétlődik (Kabdebó 2007: 37).

<sup>101</sup> Dérczy konkrét megjegyzése a kilencvenes évek második felére vonatkozik (Dérczy 2001: 31), de véleményem szerint ez a tendencia a korábbi dekádok regényeiben is megfigyelhető.

hagyományaira, működésére. Másrésztől azonban az életmű jellegzetes jellemvonása már itt hangsúlyos: a szerző önmagára, a jelentésadás körülményeire vonatkozó megállapításai a regény szövegvilágának a részét képezik. Ezért sem azt, sem az abból kibontakozó irodalomelméleti vonatkozásokat nem hagyhatjuk figyelmen kívül.

*A Régimódi történet* Illés Endre keresztgyermeké. Az *Ókút* megjelenése után arra biztatott, írjak egy külön könyvet az anyámról. Vonzott és taszított a feladat, védekeztem. Azt mondtam, ismerem ugyan az anyám élettörténetét, nemegyszer elmesélte, de az nagyon régimódi történet. „Ez lesz a címe!” – közölte Illés Endre, és kiküldte a szerződést. Elzártam, hogy még csak ne is lássam: mire megjött, én már felfedeztem jövőendő munkámban a buktatókat, riasztottak a nehézségek. (RmT 14)

### 3.2.1 A SZERZŐ-FUNKCIÓ

A címadásra vonatkozó önreflexiók utalás kapcsán fontos kitérnünk arra a bonyolult kapcsolatra, amit az író, a szerző és az életmű közötti összetett összefüggésrendszer rajzol ki. Ahogyan arra már korábban is utaltam, az életrajz, biográfia bizonyos tényeinek értelmezői kontextusba emelése a Szabó Magda recepcióban hangsúlyos értelmezési szempontot jelent. Nemes Péter azt jegyzi meg, hogy ugyan a biográfia tényei jórészt kiszorultak az irodalomtörténeti vizsgálódásokat megalapozó tényanyagok köréből, és többet illik beszélni a műfaj élettörténetéről, mint a szerzőéről, bizonyos esetekben a szerző életútja<sup>102</sup> annyira jellegzetes kiindulópontokat kínál, hogy azok magtól értetődően váltak az értelmezői hagyomány részesévé (Nemes 2003: 90). A megjegyzés egyértelműen idézi fel a szerzőséghez kötődő, sokat citált (korábban a szerző haláláról<sup>103</sup>, utóbb már újra a visszatéréséről is szóló) értekezéseket. A szerzőség kérdésének megállapítására Foucault nem a szerző

---

<sup>102</sup> Tanulmányban Nemes a második romantikus nemzedékhez sorolható angol költő, John Claire-t vizsgálja (Nemes 2003: 90-100).

<sup>103</sup> Természetesen *A szerző halála* című már idézett, híres Barthes-tanulmány mellett megemlíthetjük például Susan Stanford Friedman *Weavings: Intertextuality and the (Re)Birth of the Author* című tanulmányát, amelyben Joyce regényének intertextuális olvasata adhat „szerző halálának” és „újjászületésének” kritikai vitájára választ (Stanford Friedman 1991: 146-73).

mint személy történeti-szociológiai, életrajzi elemzését, vagy kulturális individualizációját vagy a különböző valorizációs rendszerek vizsgálatát tűzi ki, kimondottan a szerző és a szöveg közötti összefüggést vizsgálja tüzetesebben. Szerinte az írás az áldozathoz, az élet feláldozásához kapcsolódik. Régen a halhatatlanság megteremtése volt a feladata, most az, hogy szerzőjét megölje, ugyanis az írónak „az írás játékában tartania kell magát a halott szerepéhez”. A kritika feladatát Foucault nem a szerző műhöz való viszonyának feltárásában, vagy a szöveg alapján egy elgondolás, tapasztalat rekonstruálásában látja, annak sokkal inkább a mű struktúrájával, felépítésével, belső viszonyaival kell foglalkoznia. Úgy véli, hogy a szerző eltűnésével létrejövő üres teret, annak új funkcióit újból fel kell térképezni. A szerzői név paradox jellegét fedi fel például az, hogy a szerző-funkció nem egyetemes, nem spontán módon alakul, megkonstruálásának szabályai között vannak változók. Foucault szerint hiba lenne a szerző-funkciót a szöveghez képest pusztán utólagos, *post festum* rekonstrukciónak gondolni. A szerző-funkció a valódi író<sup>104</sup> és a fiktív elbeszélő „szétválasztásában”, „távolságában” keletkezik, működésével a három én egyidejű szétterjedése válik lehetővé (Foucault 1981: 26-32).

Míg az elbeszélő teoretikus, az interpretáció által konstruált poétikai fogalom, absztrakció, addig az auctor történeti, biografikus, filológiai kategória. A 20. század prózaelméleteinek a narrátor típusainak, funkcióinak differenciálására való irányulása egyben a történeti kutatásokról a teoretikus vizsgálatokra való áttérést is jelzi. Thomka egyenesen amellet érvel, hogy az irodalomtörténet és az irodalomelmélet auktor-fogalmai között nem található semmilyen érintkezés. (Thomka 2007: 102). Ennek a sajátosan értelmezett fiktív irodalmi kommunikációnak a megközelítésére számos elgondolás született. Orosz Magdolna legalább három szint megkülönböztetését tartja elengedhetetlennek. Az első szinten a valós szerző és a valós olvasó helyezkedik el, az ő szintjük nem része a fiktív szövegvilágnak. A fiktív elbeszélő és a fiktív befogadó

---

<sup>104</sup> „Az írás úgy tárul fel, mint egy játék, amely szükségképpen túllép saját szabályain és végül maga mögött hagyja őket. Az írás (*écriture*) többé nem az írás (*écriture*) gesztusainak megnyilvánulása vagy megdicsőülése, s nem is a szubjektumnak a nyelvbe való behelyezése. Mindenekelőtt arra szolgál, hogy teret nyisson ott, ahol az író szubjektum folyamatosan eltűnik” (Foucault 1981: 27).

szintje a történetként értelmezett szövegvilág határán mozog, s harmadikként beszélhetünk a fiktív szövegvilág, azaz a történet szintjéről. Bizonyos esetekben az elbeszélő a történetként értelmezett szövegvilágon belülre kerülhet, de ez nem zárja ki az elbeszélői kommentárok lehetőségét. Pl. ez történik az én-elbeszéléseknél (vö. Orosz 2003: 69).

A szerző, akinek a tekintélyéről beszélhetünk nem a valóságos (nem a biográfia tárgya), hanem az implikált szerző. Az implikált szerző és az implikált olvasó szimmetriája Ricoeur szerint azért megtévesztő, mert az implikált szerző a valóságos szerző álruhája. A valóságos olvasó ezzel szemben az implikált olvasó konkretizációja<sup>105</sup> (Ricoeur 1999a: 315-36). Visszatérve a konkrét műre, Kabdebó a címadásnál már említett jelenséget úgy fogalmazza meg, hogy Szabó Magda saját regényeiben nem pusztán a kívülről néző szerkesztő szerepét tölti be, hanem a szövegben is benne él:

Ő nemcsak a kívülről néző szerkesztő, hanem a szövegben benne élő rendező. (...) De a szövegekben is – a mondatokban és a szerkezetben – ott él egy szókratészi értelemben önmagát megszervező-megépítő-hitelesítő daimón. (Kabdebó 2002: 178)

Talán a Szabó Magda-recepció legsajátosabb részének azt tarthatjuk, hogy kritikusai a narrációs terminust több esetben megkerülve, mintegy saját értelmezési terminológia létrehozásán fáradoznak, s ez determinálja a regényekről szóló kritikai beszédmód fogadtatását is. Az idézett szövegrészletben Kabdebó az író és a daimón szétválasztással él, de hangsúlyoznunk kell, hogy a valós szerző nem része a fiktív szövegvilágnak. Az író és a daimón szétválasztásakor tehát feltehetőleg az implikált szerzőt, és a fiktív elbeszélőt érintő szintek érintkezésére gondolhatunk.

Az elbeszélt „történet” státusa, a „történetmondás” eseménykonstituáló funkciója a fikció, fikcionalitás legalább Arisztotelészig visszanyúló problémáját veti

---

<sup>105</sup> Az olvasási paktum egyik feltételként Ricoeur azt a mértéket jelöli meg, amelyben az elbeszélő méltó a bizalomra (reliable) (Ricoeur 1999a: 319-320). Thomka kitágítja a regény és olvasója között kötött fikciós egyezmény fogalmát, amelyről Barthes, Philippe Lejeune, Umberto Eco vagy Ricoeur értekezik. Szerinte ma már ez a legkülönbözőbb történetírók, -mondók, -és olvasók között is létrejön (Thomka 2001a: 16-7).

fel. A fikció kategóriája a különböző jellegű szövegkonstrukciós eljárások közös jegyeinek vizsgálatokor járulhat hozzá a szövegek struktúrájának, funkcionálásának feltárásához (Orosz 2003: 55). Alapvetően megváltozik a szöveg és interpretáció közötti összefüggés, ha úgynevezett „irodalmi szövegekről” van szó. Magától értetődően a szavak az irodalmi szövegben is megtartják jelentésüket, hordozzák a beszéd értelmét. Egy irodalmi szöveg minőségéhez hozzátartozik az, hogy nem érinti a tárgyi tartalom minden beszédet megillető elsődlegességét, sőt, a kijelentés valóságvonatkozásának felfüggesztődéséig fokozza azt (Gadamer 1991: 33). Kristeva szerint az irodalom működési mechanizmusának megakadása - a szemiotikai létrehozást (production) a kimondottra (énoncé) redukálja, figyelmen kívül hagyva a szövegproduktivitást - eredményezi azt a kényszert, hogy az irodalom egy tőle idegen problémát is bevon vizsgálódási körébe. Ez a valószerű problémája, amely Kristeva szerint a befogadó szemszögéből konstitutív résznek számít. A valószerű Kristeva megfogalmazásában az a diskurzus, amely a „valóságra hasonlító diskurzusra hasonlít” anélkül, hogy maga is igaz lenne (Kristeva 1998: 46-7).

### 3.2.2 AZ ÖNÉLETÍRÓI TÉR

A *Régimódi történet* műfaji vonásainak meghatározásakor a fikció és az önéletírás elemeit egyaránt figyelembe<sup>106</sup> kell vennünk. Ehhez a gondolatmenethez kapcsolható a több tanulmányban is felbukkanó „önéletírói tér” fogalmának alkalmazása. Philippe Lejeune olyan műveket ért alatta, ahol a szöveg szerzőjének azonossága a szövegen kívüli szerzővel az olvasó számára egyértelmű tény (Lejeune 2002: 273-74). A fogalom egy olyan szövegközi viszonyt fed fel, amely az azonos szerzői névvel ellátott intertextuális kapcsolatban jelentkezik, ezért az életmű több darabjának értelmezésére lehetőséget kínál. Z. Varga Zoltán az önéletírói tér jelenségét vizsgáló tanulmányában, azt hangsúlyozza, hogy az önéletrajziség nem korlátozódik a referencialitásra. Ide tartoznak a szubjektivitás, a személyiség identitásához, az írás

---

<sup>106</sup> Bárdos Pál már 1978-ban hangsúlyozza a regényben a fikciós irodalom és a dokumentáltság, a dokumentumhitelesség különös kettősségének ötvözését, a valóság elemeinek műbe való belépésével a fikciós forma módosulását (Bárdos 1978: 7).

tevékenységéhez tartozó kérdések is. Az „önéletírói tér koherenciája nem a biológiai, jogi vagy éppen pszichológiai értelemben vett szerző szintjén képződik, hanem az azonos szerzői névvel ellátott szövegek közötti különleges intertextuális kapcsolatban nyilvánul meg". (Z. Varga 2002: 252). Ez az intertextuális kapcsolat, amely az azonos szerzői névvel ellátott szövegek között jöhet létre, teljesen explicit módon mutatkozik meg a regény *Kanna, hattyúkkal* címet viselő első fejezetében.

És a régiségkereskedésben is biztos kézzel utánanyúltam egy tárgynak, aminek az emlékét rég elmosta belőlem az idő, az idő, ami csak a tudatomon tudott úrrá lenni, az ösztöneimen már nem. A porcelán kék vizén visszaúsztak a holtak, a hattyúk hátán érkeztek haza, kicsit szégyenkezve, de voltaképpen azért meglegedetten, mert igazán mindent elkövettek, hogy segítsenek nekem, de ha nem lehet, hát nem lehet. És akkor együtt voltunk megint mind a hárman, anyám, apám meg én, és én megírtam, hogy tovább tudjak élni, előbb az *Ókut*-at s most a *Régimódi történet*-et. (RmT 14)

Ahogy már az előbb is utaltam rá, a regény értelmezésében fontos szerepet játszik az a gondolat, hogy az életmű mint szöveg, a saját opusz mint kontextus is lehet az átírás, idézet, interpretáció tárgya. A saját műhöz való értelmezői, átértelmezői viszony eszköze a szövegbelső átvétel, az önidézet. Az ilyen hivatkozás, ismétlés azt is jelenti, hogy az opus elemei, formai és nyelvi megnyilvánulásai a szellemi hagyaték egyéb objektumaihoz hasonlóan előre gyártott és újrafelhasználható tárgyak. Az önidézet szerepét az életmű, mint regényformáló textuális együttes kérdéseként foghatjuk fel. Az önidézés, áthelyezés, beékelés a szerzői intratextuális műveletsor részeként nem pusztán új összefüggés létrehozása, egyben a szerző által olvasott opus kommentárja is az opusok átjárhatóságáról (Thomka 2001a: 48-50). Az önidézet, saját műhöz való értelmezői / átértelmezői viszony formálódásában központi szerephez jut az elbeszélő személye, magatartása. Elmondhatjuk, hogy Szabó Magda az életmű több darabjában tudatosan tükrözi magát. A jelenség megértéséhez ki kell tekintenünk az életmű más darabjaira is.

Nagy Boglárka az életmű különböző darabjait áttekintve, alapvetően három kötetet vél az „önéletírói térbe” tartozónak. *A pillanatot*; az 1970-ben megjelent *Ókút*



című, kaleidoszkópszerűen, epizódokból szerkesztett önéletrajzi fogantatású munkát; valamint az 1977-es *Régimódi történetet*, s emellett még a *Ne félj!* (1997) címmel, kötetben megjelent számos interjút. A *Für Elise* (2002) esetében megfogalmazható műfajiság problémája a szubjektumalkotás, az első személyű narrátor által konstituálódó én-alak felől vizsgálható. A fikció és/vagy faktualitás kérdésével üzőtt játék, a regény bizonyos szereplőinek a *Für Elisében* működtetett *életrajzi valóság* és *epikai fikció* együttes regényalkotó szerkezetére mutat rá<sup>107</sup>. Ez a fajta önéletrajzi fogantatású regényesítés – amelyet egyébként a kötet fülszövege, keletkezéstörténete az életrajzi igazság jegyében kizár –, véleményem szerint *A pillanat* és a *Régimódi történet* bizonyos rétegeinek esetében legalább ugyanannyira érvényesként tekinthető, mint a Nagy Boglárka által említett *Für Elisében*. Sőt, ahogyan már arra a célkitűzések meghatározásakor is utaltam, a női én-elbeszélő narratív lehetőségeinek kiaknázása az életrajzi valóság és az epikai fikció együttes regényalkotó szerkezetéhez szervesen kapcsolódva szintén vizsgálható az életmű több darabjában.

Az *ajtó*<sup>108</sup> című regényt vizsgálva Jolanta Jastrzębska azt találja, hogy a mű a magyar lélektani regény hagyományát folytatva az én-elbeszélő narratív hatalmát és feltételezett őszinteségét arra használja, hogy manipulálja az olvasót -, s elhiteti, hogy állításai saját sorsáról, karakteréről, az „tisztá igazság” (Jastrzębska 2004: 3). Azonban azt is meg kell jegyeznünk, hogy Szabó Magda (ön)életrajzi regényeiben felfedezhető, a női önéletrajzi műfaj néhány topografikusnak is nevezhető jellemvonása mellett (mint a személyesség, a szűkebb társadalmi szféra ábrázolása, a személyiség lelki fejlődése és a test öntudatra ébredésének bemutatása), a művek a hagyományos, autoritativ autobiográfia konstrukcióját, totalizáló jellegét is magukon viselik (amennyiben ez utóbbin a saját történetnek adott kiemelkedő jelentésadást értjük<sup>109</sup>).

---

<sup>107</sup> Nagy Boglárka: Párhuzamos életrajzok (Szabó Magda: *Für Elise*) Jelenkor. 2003. 46. évfolyam. 9. <http://jelenkor.net/main.php?disp=disp&ID=104> (2011. 09.16).

<sup>108</sup> Jastrzębska úgy véli, hogy az önsajnáló női elbeszélő modell helyett Szabó Magda egy újat, az önvádoló elbeszélőt teremt meg. Az elbeszélő a történet megírásának konkrét, személyes okait az első fejezetben árulja el (Jastrzębska 2004: 38-9).

<sup>109</sup> Nagy Boglárka a *Für Elise*-t vizsgálva állapítja meg ezt a kettősséget, de a női önéletrajz és az autoritativ autobiográfia említett sajátosságai az önéletírói térbe húzott művek esetében hasonlóképpen megfigyelhető (Nagy 2003: 909-914). De azt is hozzá kell tennünk, hogy már a korai regények kritikai értelmezésében is megfogalmazódik az írók „maszkulin” ereje mellett a lélektani és tárgyi mozzanatok „nőiesen precíz” látásmódja (Földes 1968: 270-71).

A valóság és fikció rafinált, szövevényes összemontírozása az írói eszköztár jellegzetes, ismétlődő vonásának tekinthető. Olasz Sándor megfogalmazását kölcsönözve ezt akár bizonyos tekintetben „szerzői csalafintaságként” is értelmezhetnénk, hiszen a szerzői csalafintaság lényege az, hogy a szerző mindvégig fenntartja az őszinteség látszatát, holott tudja, az „őszinteség használhatatlan kategória” (Olasz 2006: 155). Egyrészről jól látható, hogy a regények közötti szövedékszerű hálózatot teremtő, ismétlődő családi utalások a szorosan értelmezett referenciális olvasat kivitelezését erősíthetik. Erre az elemzett regényből is találhatunk példát:

Élt viszont ennek a nagyanyának ugyancsak Debrecenben, közel hozzánk, egy lánya, Gizi, akiről az *Ókút*-ban sok szó esett, ez a Jablonczay Gizella, nagyapám három testvérhúga közül a legkedvezőtlenebb külsejű volt az első Jablonczay, akinek a nevét jól megjegyeztem... (RmT 35)

A regény szereplőinek az író családjával való megfeleltetését, a narrátor és a szerző azonosíthatóságát a regények elején közölt keletkezéstörténet is megerősíti. A *Régimódi történet* a bevezetőjében olvasható vallomásának – a regény csak az anya halála után jóval állhatott össze - korábban idézett mondatai is erre vonatkoznak. Másrészről azonban nem tekinthetünk el attól az észrevételtől, - amelyre több értelmező is rámutat -, hogy az állandó újraértelmezések, átértékelések miatt az implikált szerző személye, és azáltal az önéletrajzi tér bizonyos rétege a mozgás dinamizmusával jellemezhető. Tehát mintha az előbb említett tendenciával egyszerre a regényekben megadott, biztosnak tekintett referenciák aláásása is folyna. Ilyen bizonytalanságot okoz például Cili felbukkanása (Szele 2004: 77-8). A probléma felfejtéséhez segítségünkre lehet Genette megjegyzése, aki hangsúlyozza, hogy a regény narratív tartalma és a szerző élete között található bizonyos összefüggés, de ez nem jelenti azt, hogy egyik magyarázatot adhat a másikra. Fontos kiemelnünk, hogy az elbeszélést létrehozó narrációt nem szabad összetévesztenünk a szerző narrációjával, amelynek eredménye a regény<sup>110</sup> (Genette 1996a: 64).

---

<sup>110</sup> Ezt a megjegyzését Genette Proust *Az eltűnt idő nyomában* című regényéről teszi (Genette 1996a: 64), de véleményem szerint ezt kitágíthatjuk Szabó Magda több regényének az értelmezéséhez is.

Korábban már utaltam rá, hogy a Szabó Magda recepcióban jelen lévő, szorosan értelmezett referenciális olvasás egy meglehetősen szűkítő beszédmodot eredményezhet. A referencialitás meglétének vagy hiányának kérdése Szegedy-Maszák szerint is nagyon bonyolult. Befolyásolja a konvenciói is: feltételez-e az olvasó valaki utaltat a szöveg olvasása közben. Egyes szám első személyű történetmondásnál, ahol az elbeszélő nem megnevezett, az olvasón múlik a befogadói magatartás kialakítása: azaz, hogy a hitelesség milyen formáját kéri számon a műtől: fikcióként, pontosabban regényként vagy önéletrajzként olvassa-e (Szegedy-Maszák 1995: 31). Németh Zoltán amellet érvel, hogy a referenciális olvasást kezeljük a tapasztaló én fikciójaként, aki képes fikcióként olvasni, de tapasztaló énjével képes észlelni a szerző és szöveg kapcsolódásait, a szöveg referenciális hasadásait (Németh 2001: 110-11). Az utóbbi néhány évtized magyar irodalma, ha az önéletrajziság újraírásának tendenciájába illeszthető művek mentén olvassuk újra, nem építhető rá a *világszerűség–szövegszerűség–világszerűség* egyenes vonalú egymásra következésére. Hiszen a családregegyek esetében sokkal inkább az „életrajzi fikció” harminc éve tartó, folyamatos alakulásáról, és nem radikális váltásokról beszélhetünk (Thomka 2001c: 56).

### 3. 3 ÉLETTÖRTÉNETI ELBESZÉLÉSEK

Ahogy ezt már az előző fejezet is mutatja, a felvetett problémakör teljesebb tanulmányozása, értelmezése újabb elméleti fogalmak tisztázást, kifejtését vonja magával. Az elbeszélő tevékenység értelmező, fogalmi, nyelvi hálójának vonatkozásai, a narratív formatervezés által felkínált eljárások, stratégiák áttekintése a dolgozat intertextualitás-értelmezésének része, s a konkrét regény értelmezése kapcsán a már részben érintett *történet* problémakörét most részletesebben módunk van áttekinteni.

A magyar kutatók között Odorics Ferenc az egyik tanulmányában a narratíva és a történet fogalmát a következőképpen határozza meg: „Az elbeszélés tárgya a történet, amelyet az olvasás során az értelmező alkot meg; a történeteket *narratíváknak*<sup>111</sup> is nevezzük. Az elbeszélés folyamatát<sup>112</sup> – amelyet narrációnak és narratív cselekvésnek egyaránt hívunk – csak a szöveg fenomenalitásában vagyunk képesek megragadni” (Odorics 2003: 69). Genette *Az elbeszélő diszkurzus* című tanulmányában az elbeszélés<sup>113</sup> szó három eltérő jelentését különbözteti meg. Az első jelentés szerint az elbeszélés narratív kijelentés (énoncé), olyan szóbeli vagy írott diskurzus, amely eseményt, eseménysort közöl. A második jelentésében az elbeszélés a diskurzus tárgyát képező valós vagy fiktív események egymásutánja, azok láncszerű, ellentétes, esetleg ismétlődő kapcsolata. Az elbeszélés harmadik, legrégebbi jelentése eseményt jelöl,

---

<sup>111</sup> Bruner kifejti, hogy az értelem működésének kétféle formája eltérő módon rendezi el a tapasztalatokat, konstruálja meg a valóságot. Az egyiket paradigmikus vagy logikai-tudományos módnak nevezhetjük, amely általános okokkal, azok rögzítésével valamit a tapasztalati igazsággal való egybevetetőséggel foglalkozik. A másik alakzat a narratív mód, történeti beszámolóban testesül meg, emberi szándékokkal, cselekedetekkel, azok fordulataival, következményeivel foglalkozik. Formális értelemben a jó történet létrehozásáról jóval kevesebbet tudunk, mint a logikus gondolkodás működéséről. Ennek oka lehet az is, hogy a történetnek kétféle, alapvetően különböző mezőt kell egyidejűleg megteremtenie: az egyik a cselekvés mezeje, a cselekvés argumentumai, a másik pedig a tudatosság mezeje, tehát az, amit a cselekvés résztvevői tudnak, vagy nem tudnak. Tehát ebben az értelemben elmondhatjuk, hogy a narratívumot a pszichés valóság uralja (Bruner 2001: 27-29).

<sup>112</sup> Ismert, hogy az elemi narratív struktúra (amely magában foglalja a „történetet” és a „történetmondást” egyaránt) leírására többféle komplex modell létezik. (Ld. ezek összefoglaló összehasonlítását bővebben Orosz 2003: 48-54). A Genette által az elbeszélő diskurzus elemzéséhez használt kategóriákat részletesen nem célok tárgyalni, mindösszesen a későbbiekben jelezni szeretném azokat a pontokat, amelyek az intertextuális olvasat szempontjából relevánsak.

<sup>113</sup> Az elbeszélés elméleti kérdéseit a magyar kutatók közül Dobos is vizsgálja. Dobos István könyvének *Az elbeszélés elméleti kérdései* fejezetében Genette *Figures III.* ma már klasszikusnak számító narratológiai alapművét tekinti át. Dobos szerint Szegedy-Maszák Mihály elbeszéléskutatásai, *Az irodalmi mű alaktani hatáselemei* című tanulmánya több ponton is kapcsolódik Genette narratológiai rendszeréhez (Dobos 2002: 119-133).

magát a történet elbeszélésének, narrációjának az aktusát. A fogalomzavar elkerülése miatt azonban Genette *történetnek (histoire)* nevezi a jelentetett vagy narratív tartalmat, *elbeszélésnek (récit)* a jelentőt, kijelentést (*signifiant, énoncé*), a diskurzust vagy magát az elbeszélő szöveget. *Narrációnak* pedig az alkotó eljárást, tágabb értelemben a valós és fiktív helyzet egészét, amelyhez az eljárás is odatartozik (Genette 1996a: 61-3).

A történet fogalmának meghatározási kísérletei számos tanulmányban visszatérnek. Például Dan P. McAdams megközelítésében a történet prototipikus struktúrája hat főbb összetevőből (helyzet, kezdő esemény, belső válasz, megoldási kísérlet, következmény és reakció) épül fel. Ezek olyan idealizált sémát alkotnak, amely tulajdonképpen csak az olvasó fejében létezik (McAdams 2001: 158). Az irodalmi értékű történetek Bruner meghatározása szerint egy „valóságos világ eseményeiről szólnak, de ezt a világot újfajta módon teszik különössé, megfosztják nyilvánvalóságától, szakadékokkal tördelik tele, melyek arra szólítják az olvasót, hogy – Barthes-i értelemben – íróvá válják, a tényleges szövegre válaszul, egy virtuális szöveg szerzőjévé legyen.” Az irodalmi narratívum mint beszédaktus rendeltetése az, hogy kezdeményezze, vezérelje a jelentés-keresést a lehetséges jelentések között. A történetmesélésnek beszédaktusként úgynevezett sikerességi feltételei vannak. A beszédaktust az hitelesíti, hogy különböző jelzéseket ad a hallgatónak. Bruner itt három jelzéstípust említ. Az első arról, hogy egy történet elbeszélésre kerül, másodszor hogy igaz vagy kitalált történetről<sup>114</sup> van-e szó, harmadszor pedig esetlegesen arról, hogy illeszkedik-e a történet valamilyen műfajhoz. Bruner azonban ezeken kívül említést tesz egy stílusbeli feltételről is (Bruner 2001: 38-9).

Természetesen ezeket a jelzéseket (egy történet kerül elmesélésre, a történet valós alapokon nyugvó, életrajzi visszaemlékezés), a regényben is felfedezhetjük.

Legfiatalabb, immár egyetlen élő anyai nagynéném is megszólalt a szociális otthonban, ahol megkerestem; ahogy túlesett a döbbeneten, hogy negyven év múltán újra lát, kiegészítette a történet hiányzó részeit, bátyám, aki eleinte

---

<sup>114</sup> Az narratológia egyértelműen azt bizonyítja, hogy a történetírás szerkezeti sajátosságai hasonlítanak a regény felépítésének alapelveire, azért a kitaláltság (fikcionalitás) nem könnyen egyértelműsíthető fogalmára több figyelmet kell szentelni (Szegedy-Maszák 1995: 22).

annyira húzódozott a gondolattól, hogy anyánk könyv hősnője legyen, a végén már örömet is talált az emlékezésben. (RmT 19)

Ahogy már korábban is elhangzott, az életműben bizonyos regények koherens összetartozása hangsúlyos. Mind a kritika, mind az író az *Ókút* című regényt önéletrajzi regényként definiálja, a *Régimódi történet* műfaji meghatározásakor pedig fontos kiindulópontot jelent, hogy a regény időben az *Ókút* előtörténetét mondja el (vö. Béládi 2002: 77-9). A műfaji kérdések tárgyalásakor tehát az (ön)életrajzi regény fogalmával együtt felmerülő vonatkozásokat is meg kell vizsgálnunk: a fikció és a valóság kategóriáinak egymás melletti értelmezhetőségéről, az összecsúszások lehetséges irányairól, módjairól megnyitott diskurzusban nem kerülhető el Wolfgang Iser nevének az említése. Iser szerint a fikció és a valóság poláris szembeállítása, ősi oppozíciója helyett más viszonyt kell feltételeznünk. A fikció nem azért nem valóság, mert hiányoznak belőle a szükséges valóságpredikátumok, hanem inkább azért, mert a valóságot úgy képes megszervezni, hogy közölhetővé váljék. Ha a fikción kommunikációs struktúrát értünk, funkciója, amely a szubjektum és a valóság közvetítésében teljeseedik ki, csakis úgy közelíthető meg, ha azt vesszük tekintetbe, hogy mit eredményez, nem pedig azt, hogy mit jelent. A szöveg és valóság kérdésénél egyértelmű, hogy a szöveg nem a valóságra, hanem csak a „valóságmodellre” hivatkozhat (Iser 1980: 41-51).

Iser elmélete hozzájárul a történelmi és az irodalmi, a fikcióképző és nem fikciós elbeszélés közötti hasonlóságból, különbségből származó dilemma feloldásához. Termékeny szempontokat kínál a referenciamezők, szöveg kulturális beágyazódása, a szövegen kívüli világ értelmezéséhez (Thomka 2001b: 96-101). A fikciós és nem-fikciós formák között az elbeszélés referenciáinak átértelmezése nagyobb átjárhatóságot biztosít. Narratívummá az életrajzi vagy történelmi elbeszélést nem a tények valóságeffektusa, az események megtörténtsége teszi, hanem az elbeszélő helyzete, viszonya, látószöge és a létrejövő narratív struktúra. Önmagában az esemény, történelmi adat, ténytudás nem narratívum: elbeszélő funkcióval az elbeszélői stratégia láthatja el: „A narrativizálás az elbeszélt tényekkel kialakított konstitutív viszony, függetlenül attól, hogy valós, képzel, lehetséges, dokumentálható vagy irreális tényről van-e szó” (Thomka 1999: 44).

### 3.3.1 ÖNÉLETÍRÁS ÉS REGÉNY

Az önéletírás státuszának meghatározását az osztályozási szempontok, nézőpontok pluralitása nem könnyíti meg. Itt utalhatunk arra a vitára, amely Genette és Lejeune önéletrajz-értelmezése kapcsán bontakozik ki. Ahogyan ezt Lejeune is összegzi, Genette számára az önéletírás a „feltételes” irodalom körébe tartozik. A fiktív szövegeket, amelyek maguktól, konstitutív módon irodalmiak megkülönbözteti azoktól, amelyek irodalmisága feltételes módú. Ezek a nem-fikció közé sorolhatóak, amelyeket a közönség változó módon, bizonyos korokban ruház fel irodalmi értékkel, de az elsődleges funkciójuk más<sup>115</sup>. Lejeune nem ért egyet Genette osztályozásának az alapjaival. Úgy véli, hogy az önéletrajzi olvasó több vonásban is különbözik a fikció olvasójától. Egyrészt toleránsabb, bizonyos szempontból aktívabb, hiszen a szerző által létesített kapcsolatfelvétel típusra reagál, és az azonosulási mechanizmusai is mások (Lejeune 2002: 279-83). Sokat idézett meghatározásában Lejeune az önéletírást olyan retrospektív elbeszélésként definiálja, melynek középpontjában egy valós személy saját létezése, egyéni élete, különösképpen személyiségének története áll. Önéletíró nem az, aki elmondja, hanem az, aki állítja, hogy elmondja az igazságot az életéről. A modern önéletírás több hagyományból táplálkozva alakult ki, de a bensőségesség és a személyiség történetének ötvözése merőben újnak tekinthető: az „igazság megragadásának a vágya sajátos beszédmódot, megismerési tevékenységet és emberi kapcsolattípust jelöl ki, amelyek egyáltalán nem illuzórikusak.” Az önéletírást a történeti ismeret, a cselekvés és a művészi alkotás együttes jelenléte jellemzi (Lejeune 2002: 272- 4). Abbott úgy véli, hogy az önéletírás befejezése nem kimondottan eseményszerű, inkább egy folyamatban levő eseményként fogható fel. Narratológiai szempontból ez azt jelenti, hogy az „önéletírásban a diskurzus narratív cselekvés” (Abbott 2002: 287). Míg Northrop Frye a regény egyik alosztályaként definiálja<sup>116</sup> (Frye 1998a: 265), addig Paul de Man amellel érvel, hogy nem műfaj, hanem az

---

<sup>115</sup> A valóság és az illúzió átlépésének lehetséges módjait, az identitással való játékot, a diegetikus szintek közötti különbséget Genette a metalepszisről írott tanulmányában irodalmi, filmes példákon keresztül részletesen tanulmányozza. Kettejük értelmezésbeli különbségére ő is utal (vö. Genette 2006: 88-102).

<sup>116</sup> Az önéletrajz „olyan forma, amely észrevétlenül finom fokozatossággal olvad bele a regénybe” (Frye 1998: 265)

olvasás egyik alakzata (de Man 1997: 96). Abbott ezekkel az álláspontokkal szemben az önéletírást aktusként, még pontosabban akcióként, személyes cselekvésként tárgyalja. Az önéletírás és a regény közötti különbséget nem a valósághoz való viszonyukban, hanem az általuk kiváltott különböző olvasói hozzáállásban<sup>117</sup> találja meg. Az önéletírások közös problémája az ön-helyreállítás (self-recovery) aktusához kötődő ontológiai dilemma. Az önéletírás főhőseiből hiányzik az a kézzelfogható identitás, ami a jól megformált cselekmények szereplőinek sajátja. Az önéletírásban kifejezni próbált identitás „elmaszatolt, mivel az elbeszélés csak az írás pillanatának folyamatos „elmúlásához” vezetheti a szerzőt. Ez az írás a műthosz aláásása.”. Az önéletírás cselekvése kezdeményezi az író és tárgya azonosságát. Ez azonban egy adott időhöz és élethez köti az elbeszélést, amely által az önéletírás azonnal kontextualizálódik (Abbott 2002: 287-99).

Az önéletírás és a regény elhatárolásakor az eltérő interpretációkban is hangsúlyozott olvasói hozzáállásban észlelhető különbség, különbözőség kérdése a *Régimódi történet* értelmezésekor is felmerülhet. Bizonyos helyzetekben, szinteken nagyon nehéz különbséget tenni a megtörtént és a meg nem történt események között. Státusukat a „történetmondás” lenne hivatott felfedni az olvasó számára. Ezt részben azért nem teszi meg, mert nem képes rá (pl. bizonytalanok a források), vagy, mert ez egybeesik a céljaival. Ilyenkor az olvasó a „történet” referencialitásáról pragmatikai jegyek (pl. műfaji konvenciók) illetve a szövegbe kódolt, a „történetmondást” tematizáló elemek alapján dönthet (Orosz 2003: 65-6).

Ilyen, a szövegbe kódolt, a történetmondás folyamatára utaló szövegelem a már a regény keletkezéstörténetében található: „Úgy gyűjtöttem az anyagot, mint egy nyomozó” (RmT 18). Azaz a történetmondás státusának kijelölése már a tulajdonképpeni történet elkezdése előtt végbemegy. A személyes megéltség hitelesítő funkcióját, illetve annak működését természetesen a szövegben is láthatjuk:

Én jártam abban a biedermeier házban a hegyen, még hozzá a legvalószínűtlenebb díszletek között, mert folyt a második világháború, és ha

---

<sup>117</sup> Abbott szerint az autografikus olvasási mód nem a szerző eltörlésére, inkább szemmel tartására koncentrál. A szerzőtől való elkülönülésen alapul, olvasási módja inkább analitikus, mint kreatív (Abbott 2002: 298).



éjjel beszöktünk a gróf vadaskertjébe, hogy lássuk, amint jönnek az őzek, a suhanó szelíd vadállatok apró neszeit az amerikai nehézbombázók brummogása követte, s nemcsak az ábrándos hold világított, hanem a sztálingyertyák és a körös-körül lángoló városok is odalenn. Láttam Melindát örökre elbúcsúzni ettől a tájtól, fiatal voltam, kegyetlen, nem szerettem még senkit igazán. (RmT 341)

Ismert, hogy a valóságreferenciák az élettörténet narratívája számára legitimáló szerepet tölt(het)nek be. Ugyanakkor annak is tudatában vagyunk, hogy az önéletrajzként való olvasás mindig konvenció, döntés kérdése, amit részben kulturálisan meghatározott kódok, részben az olvasó személyes döntése befolyásol (Nemes 2003: 93). Szabó Magdánál a valóságreferenciák (át)értékelése egyébként is fontos kérdés, hiszen a személyes megéltség csúsztatásai<sup>118</sup> több regényében is felfedezhetőek. S ezen a ponton ki kell térnünk a narratív pszichológia által vizsgált narratív igazság fogalmára.

A narratívum és az intrapszichikus történések közötti összefüggés az élettörténeti elbeszéléseknél látszik a legkézenfekvőbbnek. A narratív pszichológia a pszichológiai jelenségek olyan megközelítésmódját jelenti, amely az elbeszélést a jelenség szubsztanciális mozzanatának értelmezi, és a narratívum tulajdonságait<sup>119</sup> a középpontba állítja (László 2001: 7). Az énről szóló narratívumok különböző formáinak társadalmi funkciói vannak. Például fontos, hogy az önmagunkról szól számvetés egyszerre inherensen stabilnak, ugyanakkor a pozitív változás állapotában lévőnek, azaz progresszívnek mutakozzék (Gergen, Gergen 2001: 98). Spence különbséget tesz a történelmi és a narratív igazság fogalmai között. Narratív igazságon a következőket érti: „olyan kritérium, amelynek alapján eldöntjük, megfelelően idéztünk-e fel egy bizonyos élményt. A narratív igazság a folytonosságtól és lezártaságtól, valamint attól függ, hogy a részek illeszkedése mennyire kelti az esztétikai

---

<sup>118</sup> Ahogyan erre már korábban is utaltam a következőket át gondolt referencialitás Cili személyének kérdésénél talán a legproblematisabb, de természetesen találhatóak utalások nem létező debreceni épületekre, történetekre is.

<sup>119</sup> A személy identitása (élettörténete) négy nagy összetevőből áll: a nukleáris epizódokból, az imágókból, a világnézetből és a generativitás forgatókönyvből. Ehhez kapcsolódnak a tematikus vonalak (az élettörténet visszatérő tartalmi egységei) és a narratív komplexitás (László 2001: 10-11).

lekerekítettség, teljesség érzését”. Ezzel szemben a történeti igazság „időhöz kötött és szigorú megfelelési szabályokhoz igazodik” (Spence 2001: 127-8). A hagyományos gondolkodás két referenciatípus elkülönítéséről beszél. A történetírás ebben a besorolásban a valós, „igazi” világra utal, a fikció pedig a fiktív univerzumra hivatkozik. Azonban a történelemírásról, történelemről egészen más típusú felfogások is napvilágot látnak, amelyek azt szöveggént, intertextusként értelmezik. A történelemfelfogásának ilyen irányú, a narratíva retorikai stratégiáinak irányába történő kinyitása egyéb kérdéseket is felvet (vö. Hutcheon 1988: 142-43). *A történelem terhe* című könyvében Hayden White<sup>120</sup> problematikusnak ítéli a történeti kutatás során megszülető igazság fogalmát.

Annak a régi felfogásnak, hogy a fikció a lehetséges, a történelem pedig a tényleges reprezentációja, át kell adnia a helyét a felismerésnek, hogy csak akkor ismerhetjük meg a ténylegeset, ha ellentétbe állítjuk vagy összehasonlítjuk a lehetséggel. Az így felfogott történelmi narratívák összetett struktúrák, melyekben a tapasztalati világ legalább kétféle modalításban létezhet: az egyiket „valósként” kódolják, a másikról pedig „megvilágosodik”, hogy illuzórikus volt a narratíva egész folyamán. (White 1997: 99)

Visszatérve Spence megállapítására, aki a narratív és történelmi igazság fogalmát pszichoanalitikus szempontból vizsgálja, úgy vélem, hogy a kéttípusú igazság fogalmának irodalmi alkotásokra való kiterjesztése feloldhatná például a Szabó Magda-recepcióban létező ellentmondásosságot<sup>121</sup> is.

---

<sup>120</sup> White úgy gondolja, hogy „a történelmi narratívák nemcsak elmúlt események és folyamatok modelljei, hanem metaforikus kijelentések is, melyek hasonlósági kapcsolatot sejtetnek az ilyen események, folyamatok és történettípusok között, melyeket hagyományosan arra használunk, hogy életünk eseményeit kulturálisan szentesített jelentésekkel ruházzuk fel. Tisztán formai oldalról nézve a történelmi narratíva nemcsak a benne közölt események *reprodukciója*, hanem *szimbólumok komplex rendszere*, amely irányt mutat nekünk, hogy megtaláljuk az események szerkezetének az irodalmi hagyományban rejlő *ikonját*” (White 1997: 81-2).

<sup>121</sup> Ide kapcsolhatjuk Thomka Beáta kijelentését is, miszerint a narráció eseményformáló hatása miatt struktúra jön létre, de bizonyos helyzetekben nincs jelentősége, annak a kérdésnek, hogy az eseményt is a narráció hozta-e létre vagy csak az elbeszélésszerkezetet (Thomka 1999: 43).

### 3.3.2 AZ ELBESZÉLT (NARRATÍV) IDENTITÁS

Ahogy Thomka Beáta *Narráció és reflexió* című könyvében is hangsúlyozza, a modern regényben betöltött elbeszélői funkció, illetve az elbeszélő jelenlétének mozgásformái<sup>122</sup> a prózapoétikában fontos kérdéskört alkot (Thomka 1980: 12). Az elbeszélő a regény szereplőinek múltját apró szöveg-fragmentumokból, töredékes elbeszélésekből, emlékekből, kifakult fényképekből rekonstruálja. Tulajdonképpen tehát ezeknek a rekonstruált, részben fiktív múltaknak az előadásával, a megmaradt szövegtöredékek behúzásával teremt kapcsolatot a szereplők mikrovilága, családtörténete és a nemzeti, nagytörténelmi események között. Az életrajzi fikció ebben az esetben hangsúlyozottan kettős jelentőségű. A jelenség kérdéskörének értelmezéséhez eredeti szempontokat kínálnak a megélt történet és az elbeszélő identitás újabb értelmezései. Felmerül a kérdés, hogy a tapasztalati tér és a várakozási horizont kettős dimenziójában nem mozognak-e a történetírói irodalmi elbeszélések a valóságos élettörténetekhez hasonlóan (Tengelyi 1998: 20-1.) A narratív identitás esetében (csakúgy, mint a narrativizálásnál Thomka 1999: 44) a közvetítés aktusának döntő szerepe van: a megélt, megtörtént és lejátszódott események és azok előadása, élettörténeté formálása közötti viszonyra helyeződik a hangsúly. A narráció a személy és életfolyama közé úgy ékelődik be, hogy megformálásával az életét elbeszélő személy maga is megkonstruálódik, nemcsak récit, sztori, biográfia keletkezik (Thomka 1999: 46). Ez a megkonstruálódó identitás, a regény megírása előtt (és közben) átalakuló, formálódó személyiség, illetve annak a közvetítése a regényben is olvasható:

Rokonaim száma riasztóan megnőtt, író-olvasó találkozókat vállaltam nehezen megközelíthető vidékeken, mert hirtelen kíváncsi lettem rá, apám-anyám merre született, eljártam temetésekre, gyászmisékre, keresztelni, érintkezési köröm kitágult, elfogadtam azelőtt mindig visszautasított meghívásokat, voltam házassági tanú, az egyik rokon lány Mátyás-templombeli esküvője után, a családi fogadáson, ahol megszámlálhatatlanul sokan voltunk, jókedvű halként

---

<sup>122</sup> A regény lényegi és egyben a leglényegesebb formaelve az elbeszélő (Kayser 1998: 199). Thomka szerint a narrátor – csakúgy, mint a történet szereplője, az olvasó alakja, funkciója - megalkotásra vár (Thomka 2007: 103).

úsztam a vendégek óceánjában, akiket mind ismertem a saját világrajövetelem vagy az illető születése óta, s akik közül – tapintatosan – senki sem kérdezte meg, miféle közegben tartózkodtam a gyerekkorom és az aznap közti időszakban, hogy mindeddig nem láttak, s ugyan mi bírt rá, hogy egyszer csak visszatérjek. Megváltozott lényem legdöbbenetesebb új vonása az az érdeklődés volt, amellyel – számára is váratlanul – nálam csaknem tíz évvel idősebb testvérem felé fordultam. (RmT 12)

A Pólya, László és Forgas alkotta kutatócsoport a pszichológia területén is alkalmazott narratív megközelítés bizonyos szegmenseit vizsgálva a strukturális azonosság azon alapfelvetéséből indul ki, mely szerint az élettörténeti szelfnarratívum struktúrája azonos a szelf struktúrájával. Ez kapcsolódik a felfogáshoz, mely szerint a narratív struktúra az élettörténeti elbeszélő személyes tapasztalatait strukturálja újra. Megközelítésük azt hangsúlyozza, hogy a szelfnarratívum struktúrája a szelf jelen állapotától függ. A narratív szövegnek, illetve a szelfnarratívumnak számos disztinktív jellemzői közül a tanulmány a szelfnarratívum perspektivizáltságát és temporalizáltságát vizsgálja (Pólya 2003: 59-60).

Ezekben az években nemegyszer kaptam rajta magam azon, hogy olyasmit csinállok, ami nem jellemző rám – sőt. Újévi és névnapi jókívánságokat küldtem olyan családtagoknak, akiknek még kislánykoromban megmagyaráztam, többek közt azért vágyom olyan hevesen független kenyérkereső lenni, hogy vége legyen a szüleim megkívánta értelmetlen körbeköszöntgetésnek, réges-rég halálra ítélt barátságokat támasztottam fel, s ezen legalább annyira megdöbbenem, mint az érdekeltek, akikre egyszer csak úgy kezdtem mosolyogni, mintha mi se történt volna tíz-húsz-harminc-negyven év alatt. (RmT 11)

Az „identitás olyan nyelvi-retorikai konstrukcióként működik, amely a tételezés modalitásában metaleptikus megfordítások sorozatával a metafora totalizációs műveleteit felhasználva hozza létre valamely létező (ön)azonosságát” (Odorics 2003: 71). Thomka a *Harmonia caelestis* kapcsán jegyzi meg, hogy időszerűvé válnak olyan kérdések, amelyek azt vitatják meg, hogyan működik az elbeszélésekben az életrajzi

fikció, hogyan jön létre azoknak az alakoknak a narratív identitása, akik elbeszélőként és / vagy szereplőként létrehozzák, benépesítik a történetek világát, kik azok a narratív ének (Thomka 2001b: 96). Az én fogalma annyira „folyékonnyá” vált, hogy korábbi fogalmainkkal nem közelíthető meg, s ez a gondolkodás a művészet (regény) újabb szakaszait is formálja. A meghatározást nehezíti, hogy mint kultúra teremtménye fogalmat közelítjük meg, de módosulásának feltételei a kultúrán túli valóságban vannak (Sándor 2002: 76-7). Az én-elbeszélési<sup>123</sup> mód alapvető sajátossága az, hogy a múlthoz való reprodukív viszony kettős narratív struktúrát eredményez. A szereplő feleleveníti saját történetét, a történethez kapcsolódó gondolatait, érzéseit. De az állandó önkorrekció, az átélt események értelmezési nehézségei miatt újraértelmezi saját magát, másokhoz való viszonyát (Téren 1999: 450).

A *Régimódi történet* narrációs mechanizmusában megfigyelhetjük azt, hogy az én-elbeszélési mód leghangsúlyosabban a regényt felvezető keletkezéstörténetben jelentkezik, és a történet belső dinamikáját követve csak a regény későbbi, az édesanya fiatal korát felidéző részekben válik láthatóvá ismét. Az emlékező, nyomok után kutató narrátor nézőpontja gyakorta felülíródik, de ez az állandó változás a többi szereplő megítélésében is megjelenik: „A kép a gonosz Jablonczay Kálmánról oly kerek volt, hogy hamarabb gyanakodnom kellett volna rá, nincsenek az életben ilyen tökéletes idomok.” (RmT 79). Ehhez köthetően érdemes megjegyezni, hogy a regény által használt változatos narratív technikák, eljárások eredményeképpen az egyes szám első személyű kijelentések nem mindig az én-elbeszélőre vonatkoznak.

Jablonczay Lenke mondja el a Nyomtató utcán Bartók Bellának, amikor a Majthényi Béla tüdőbaja kiújul, s ő rájön, most nem indíthat ellene válópert, ott kell maradnia mellette, holtáig nem menekülhet. „Nem küzdhetek a végzetem ellen.”(RmT 157)

---

<sup>123</sup> Kenneth J. Gergen és Mary M. Gergen az *énről szóló narratívum* fogalmán olyan időbeli számvetést ért, amelyet az egyén az énről releváns események közötti viszonylatokról végez. Több elméletiróval ellentétben a két szerző az énről szóló narratívumokat a szociális tudomásulvétel vagy diskurzus tartozékaiként tekinti. Olyan társas konstrukciókként, amelyek az interakció fejlődésével állandóan változnak (Gergen, Gergen 2001: 79).

A harmadik személyben leírt hős szájába adott első személyű kijelentéseket<sup>124</sup> a személy azonosító gesztusában átültetett önmegjelölés miatt vagyunk képesek értelmezni, s ennek jelölésére használjuk az idézőjeleket (Ricoeur 2001: 21-22).

Láthatóan a történet tartalmának, struktúrájának teljes szerveződésére használhatjuk a narratív komplexitás kifejezését. A történetmesélő sok megállapítást tesz, számos elem található benne, illetve jól integrált, azaz gazdag kapcsolatot létesít a különböző elemek között (McAdams 2001: 165-70). Ez a narratív komplexitás a regényben a történetmesélő a regény linearitását megszakító előre - és visszautalásaival jól szemléltethető, s a későbbiekben részletesebben vizsgált tér-és időszerkezet megkonstruálásában is szerepet játszik.

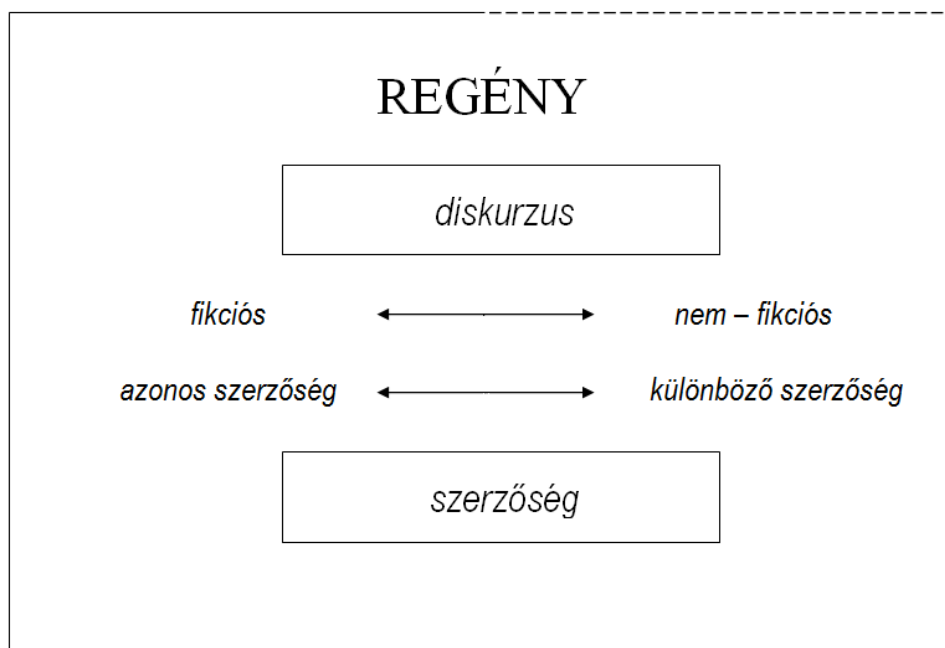
---

<sup>124</sup> Az idézőjellel használt első személyű idézet megnevezésére Ricoeur is Dorrit Cohn „beékelte monológ” (*quoted monologue*) elnevezését használja (Ricoeur 2001: 25).

### 3.4 FIKCIÓS ÉS NEM FIKCIÓS MŰFAJI BESZÉDALAKZATOK

A valóság és a fikció dialektikája, állandó mozgása az irodalmi szöveg értelmezésekor egyszerre jelent elméleti és gyakorlati problémát is. Az alfejezet címében jelölt referenciák megalkotásának módja, azok értelmezése a regény értelmezésében több ponton is előkerül. Az irodalmi és a történelmi narratíva elkülönítésének nehézségei, hasonlóságának meghatározása mellett a kérdéskört kitágítja az, hogy ma már olyan szövegeket is regényként olvasunk (a cím is erősíti ezt) amelyek beszédmódja, nyelvi szerkezete a nem fikciós műfaji- és beszédalakzatokhoz tartozik. Az olvasói tudat narrativitásának folyamatos módosulását mutatják, hogy ezek a szövegek eltérő beszédmódjuk, nyelvi szerkezetük miatt más korokban kirekesztődtek volna a formai kánonból (Thomka 2001a: 11). A regénykonvenciót alakító szöveg szólamváltások hangsúlyos megjelenése, az eltérő szerzőségű feljegyzések, kommentárok, levelek, versek, naplóbejegyzések beékelése a szöveg működési mechanizmusát változtatják meg. Thomka szerint a regényben a biografikus dokumentumanyaghoz tartozó, abból átvett fragmentumok a nem fikciós – fikciós diskurzusok közötti áthatolási irányt jelzik.

Jogosan vetődik fel kérdés, hogy a sem műfajilag, sem az elbeszélő módoszuakat illetően nem egységes feljegyzések, naplójegyzet, parabola/kommentár, mese, narráció, leírás, levél, vers eredményezhetnek-e többszólamúságot. (vö. Thomka 2001a: 49). A következő ábra (1. ábra) a regény szövegén belül érzékelteti ezt az elmozdulást.



1. ábra. A forma és a szerzőség módosulása

A Régimódi történetben az előbb említett szövegelemek változatos példáit találhatjuk. Szabó Magda Jablonczay Kálmán Junior megtalált verseiből<sup>125</sup>, naplóbejegyzéseiből, regénytörredékéből közel 20 oldal terjedelemben idéz (RmT 57-76). De emellett találhatunk részleteket például háztartási bejegyzésekről,

<sup>125</sup> „JUNIOR VERSEIBŐL: ÁTOK

Ha van Isten, megbünteti,/ vérkönnyet kell sírni neki,/ óh sírjon is bús éjeken,/ s tudja, hogy nincs segedelem./ Haldokoljon rettegésben,/ s meg ne tudjon halni mégsem,/ úgy vergődjék, kínlódjék meg,/ mint a földön gázolt fereg./ Forgolódjék töviságyban,/ pattanjon az ér agyában,/ forró fejét kétségbe/esve/hideg párnán hűsítgesse./ Nappal mindig félve járjon, / fájjon neki minden lábnyom,/ ne legyen a járása más,/ mint egy örök földindulás./ És titkolja vonaglását,/ de azt mások mégis lássák,/ mint a hollók hullát, vázat,/ borítsa el a gyalázat./ Mint engem csalt, csalják meg úgy,/ mint elhagyott, hagyják el úgy,/ undor és vágy rágjon szíven,/ szenvedje át mind, amit én. Debrecen, 1876. december 12. (Nánássy Rózának, Varga Ellának, Csanády Margitnak, Kovács Mariskának, Kálmánczhelyi Marinak ajánlva) (RmT 57)

*RÉSZLETEK JABLONCZAY KÁLMÁN NAPLÓJÁBÓL 1877. november 26.* Tegnap este nálunk egy kis dárídó volt, mely alkalommal Csanádyék is ott voltak, és én a bolond fejemmel kibékültem azzal, akiről feltettem, hogy nem szólok hozzá. Különben, amint hallom, ő is anyja parancsából nyújtá nekem a békejebbot. Úgyis ez a versem pászol rá: „Ő ismerlek, nem vagy rózsza, nem vagy viola...” (RmT 65)

*RÉSZLET JABLONCZAY KÁLMÁN REGÉNYÉBŐL.* . . . . Január hónapban vagyunk, valóságos csikorgó idő van, a szél füttyöl, holmi elszabadult ablakot úgy vág a falhoz, hogy azoknak üvegtáblái csörömpölve hullnak alá az éppen ott elmenő fejére. 12 óra régen elmúlt, az egész város azon sötét köpönyegbe látszott burkolózva lenni, amely alatt a legnagyobb csendességben annyi borzasztó történet. Két alak egymás karjaiba fogódzva siet a Herren utcán keresztül, egyik valami elavult operadalt dúdol magában, amelyet a másik füttyölésével kísér. (RmT 75)



kelengyeadatokról is<sup>126</sup> (RmT 124-25). Ezek az eltérő szerzőségű, történetbe ékelt szövegelemek, amellet, hogy a szerzőség mechanizmusának működésén is módosítanak, a szövegben az emlékezet megőrzését, a múlt rekonstrukciójának sikerességét feltételezik.

Aztán meglett minden, amit kerestem. Mészáros nagytiszteletű úr rábukkant a füzesgyarmati anyakönyv feljegyzései közt arra az adatra, ami választ adott a Régimódi történet legfontosabb kérdésére, akadt egy elszánt rokonunk is, aki megőrizte azt a fényképet, aminek eredetije miatt olyan sok álmatlan éjszakát töltöttek el egykor Debrecenben egy Kismester utcai házban. Meglett a nagyapám novellás kötete, két füzet verse, sőt a naplója is, Jablonczay dédanyám háztartási könyveivel együtt, amelyekből olyan pontosan rekonstruálhattam az életüket és a szokásaikat, hogy csak a rend kedvéért kellett egyeztetnem a beírásokat a naplójegyzetekkel. (RmT 18-19).

Lotman megállapítása szerint a művészi szöveg<sup>127</sup> jelrendszere kettős természetű: egyrészt realitásnak tünteti fel magát, úgy viselkedik, mintha önálló, szerzőjétől független „dolog” lenne, másrészt tudjuk, hogy valaki teremtménye. A regény szerkezetében „a valóság vonásait” hordozhatják olyan dokumentumok, amelyeket nem a szerző hoz létre. Ezek képviselik a valóságot, a jelen egyenes folytatásának tűnnek, s a regényben valamiféle „elsődleges, neutrális szövegként” jelennek meg. A különbözőképpen kódolt szövegek retorikai összekapcsolásának tradicionális eszköze a keretes kompozíció, de olyan is lehetséges, ahol az egyik szöveg folyamatos elbeszélés, a többi pedig szándékoltan töredék (Lotman 1994: 74-7).

A regény esetében azt tapasztalhatjuk, hogy az idézett eltérő szerzőségű szövegrészek, fragmentumok a nem-fikciós diskurzusok irányába való elmozdulást jelzik. A regényvilágban ezek az elemek úgy hordozzák a „valóság vonásait”, hogy a szereplők hangsúlyozottan valós személyiségének rekonstruálásában vesznek részt, ha úgy tetszik, az elbeszélő-én referenciális olvasatának létjogosultságát erősítik.

---

<sup>126</sup> Ezek részletes jegyzékét az 1. melléklet tartalmazza.

<sup>127</sup> Lotman szövegfogalmának kitágulását tanulmánya végén tett megjegyzése is jelzi, miszerint tulajdonképpen a kultúra egésze vizsgálható szövegként (Lotman 1994: 78).

Mivel a *Régimódi történetet* az önéletírói térbe tartozó művek közé soroltuk, létjogosultságot nyer az a kérdés, amelyet de Man a már említett, *Az önéletrajz mint arcrongálás* című tanulmányában vet fel. Vajon a „referens határozza-e meg a figurát, vagy éppen fordítva: nem lehetséges vajon, hogy a referencia illúziója a figura struktúrájának velejárója”? Többé nem tisztán referens, hanem közelebb áll egy olyan fikcióhoz, amelyik idővel szert tesz bizonyos fokú referenciális termelékenységre (de Man 1997: 94). A kérdés felvetésének jogosságát a regény egyik szöveghelye is megerősíti: „Jablonczay Lenke egy élet gondos munkájával temette el a két jó pipa tisztos polgári otthonáig vezető csapását, nem volt könnyű meghúzni annak az arcnak a vonásait, amelybe sosem volt módomban betekinteni.” (RmT 81)

A referencia meghatározásakor még egy sajátos vonást meg kell említenünk. A felidézett életrajzi szereplők (ön)azonosságát, beazonosíthatóságát nehezíti, más szempontból megfogalmazva talán csak jellegzetességüket árnyalja, hogy közülük többnek álneve is van. Ezek egyébként a regény kezdetén, a szereplők felsorolásakor is jelöltek. Például Junior magára szívesen utal Hektor grófként vagy Darvasy Muki néven, Jablonczay Gizellára pedig a narrátor elég sokszor Melindaként utal.

### 3.4.1 REFERENCIA A NARRÁCIÓ IDŐ- ÉS TÉRSZERKEZETEIBEN

A referenciák megadásának, megalkotásának az előbbieken elkezdett kérdéskörének elmélyítéséhez ki kell tágítanunk a vizsgálódás körét az irodalmi narrációban fellelhető tér- és időszerkezetek sajátosságaira. Míg a 19. században elég volt a műalkotás peremének, kontextusának a magyarázata, mert a művet körülvevő, történelmileg stabil értékrend szabatos leírásával a megértés mechanizmusa beindítható volt, a századfordulótól kezdve a történelmi háttér egyre kevésbé tudott magyarázó érvényű lenni: a mű és a kontextus között szakadék keletkezett<sup>128</sup>. Ezt a szakadékot természetesen egészen eltérő aspektusok szerint lehetséges értelmezni. Az irodalmi narrációban bekövetkező idő/térábrázolási eljárások megragadása vagy legalábbis az

---

<sup>128</sup> A hiteltelenné vált irodalmi kontextus helyett például értelemképző vonatkoztatási alapnak kínálkozott a formális nyelvfelfogásra épülő formalista / strukturalista irodalomelmélet (Bókai 1991: 107-8).

arra tett kísérlet talán ennek a szakadéknak - ha nem is az áthidalását - megértését szolgálhatja.

Tudjuk, hogy a történetmondás az időbeliség fiktív modelljeit teremti meg, az idő benne olyan megszokásszerű, mint a távlat a festészetben. Az időszerkezetet legalább kétféle szempontból lehet vizsgálni. Egyrészt a nem nyelvileg kifejezett, nyelvileg pontosabban, illetve burkoltan megjelölt időbeliség, másrészt az olvasás, a megírás, a történet s az elbeszélés időrendje, tartalma s gyakorisága között lehet különbséget tenni. A történet ideje általában a szereplő, az elbeszélése a történetmondó jelenének felel meg (Szegedy-Maszák 1995: 50-51). Ricoeur megkülönbözteti<sup>129</sup> az elbeszélő időt (*temps mis a raconter*) az elbeszélt dolgok idejétől (*temps des choses racontées*). Fiktív időtapasztalatnak a „világban-benne-lét” (s itt valószínűleg Heidegger „In-der-Welt-sein” fogalmára utal<sup>130</sup>) virtuális tapasztalatának időaspektusát nevezi, amelyet a szöveg teremt meg. Ez a fiktív természetű tapasztalat a mű által vetítődik ki, képes összekapcsolódni a cselekvés szokványos tapasztalataival (Ricoeur 2007: 266-67).

A regényben az idő távlatának érzékeltetéséhez is érdemes figyelni a referenciák megalkotásának módját. Lényegében az elbeszélő minden mozzanatot igyekszik a lehető legpontosabban megragadni. A már említett sajátosság, hogy önmagára nyomozóként, detektívként utal, szintén ezt segíti, azonban érdemes arra is kitérnünk, hogy az elbeszélő nyomozóként való megjelenése az életmű többi részével is összeköti a regényt (vö. Csetri 1971: 65-9). Észrevehetően a referencia biztosításának gesztusa, a referenciák referenciákként való olvasása a szöveg alapvető narratív intenciója. Ezért töltenek be a beékel, eltérő műfajú és szerzőségű szövegelemek különösen fontos szerepet.

---

<sup>129</sup> Ricoeur gondolatmenetének előzményében a narratív kijelentés (*énonciation*) és a narratív megnyilatkozás (*énoncé*) elbeszéléseken belüli megkülönböztetése áll. Ebben a tanulmányában Virginia Woolf *Mrs. Dalloway*-ját és Thomas Mann *Varázshegy* című regényét vizsgálja. A két időviszony megkülönböztetése alkalmat ad az első regényben megjelenő monumentális idő és a szereplők konkrét időtapasztalata közt létrejövő viszonyok változatosságának a bemutatására. A *Varázshegy* egészét Ricoeur *Zeitromanként* határozza meg, mivel a regény narratív eljárásai, mint az elbeszélés ideje (*temps de narration*), az elbeszélt idő (*temps raconté*) is ezt a viszonylatot hangsúlyozzák. Ricoeur összeveti a fejezetek hosszúságát a felölelt időtartammal, s úgy találja, hogy azok perspektíva-hatása tükrözi a hős belső vitáját az idő értelmének elvesztéséről (2007: 266-79).

<sup>130</sup> A szerkesztő, Szávai Dorottya is fontosnak tartja ezt a jegyzetekben megemlíteni (Ricoeur 2007: 298).

A narratív emlékezet a szövegben szinte az emlékezet kezdetéig visszanyúl, a történet megőrizhetősége általi biztonságot a földrajzi, történelmi tények felhalmozott adatai szolgáltatják. A regény sebességarányaiban látható eltérések mutatkoznak, felismerhetjük a kivonatos elbeszélés bizonyos vonásait, a gyorsítás és az ellipszis vegyítését, hiszen a kezdő fejezet néhány oldalán szinte a kőkorszaktól jutunk el a családtörténet kezdetéig (vö. RmT 24-33). A narratív emlékezet hagyományos alapját képező sűrítés vagy összefoglalás jelenlétét (Nemes 2003: 94-96) már az első fejezet kezdő képeinél felfedezhetjük: „A szkéné, amelyen a *Régimódi történet* szereplői eljátszották a szerepeiket, nem kicsi: Magyarország hajdani tiszántúli kerületének két vármegyéje: Békés és Hajdú.”(RmT 23)

A struktúrák és események menetének gyorsítása, esetleg fékezésének problematikája egészen eltérő aspektusú tanulmányokban jelentkezik. Peter Burke arra tesz javaslatot, hogy a „sűrű leírás”<sup>131</sup> fogalmával jellemezzük az elbeszélést is, hiszen számos regény foglalkozik egy adott társadalom fő strukturális változásaival, néhány egyéni sorsra gyakorolt hatásukon<sup>132</sup> keresztül mutatta azokat (Burke 2000: 45-46). Az emlékezet és a történelem viszonyának<sup>133</sup> meghatározására Ricoeur három lépést javasol: a múlt értelmét az emlékezet konstituálja; a múlttal való érintkezésbe a történelem kritikai dimenziót vezet be; a belátás, amivel a történelem gazdagítja az emlékezetet, áttekint az előrelátott jövőre. Az emlékezés kontinuitását és az emlékek meghatározott lezártágát, tehát a lezártág és a folytonosság viszonyának problémáját az emlékezet emlékartikulációjának narratív megformálása oldja fel. Múlthoz való

---

<sup>131</sup> A „sűrű leírás” fogalmát Clifford Geertz antropológus alkotta meg, arra technikára utalva, amely egy idegen kultúrát a helyi szokások, események konkrét, precíz leírásán keresztül interpretál (Burke 2000:45).

<sup>132</sup> László János *Történelem, elbeszélés, identitás* című tanulmányában emellett érvel, hogy a történelem tudása olyan reprezentációs forma, ami nélkülözhetetlen a csoportidentitás fenntartásában. Részletesebben érinti a tudományos történetírás, mindennapi történeti gondolkodás viszonyát illetve azok narratív természetét (László 2003: 156). A kortárs regényekben tetten érhető történeti emlékezésstratégia működését, a valamilyen formában historizáló szerkezetekhez kötött poétikai jelentésadás gesztusait *Közelség és Különállás* című tanulmányában Faragó Kornélia is vizsgálja (<http://www.forrasfolyoirat.hu/0206/farago.html>. (2011. 09. 14)

<sup>133</sup> Ricoeur *Emlékezet – felejtés – történelem* című tanulmányában a történelmi tudat dialektikáját három, Reinhart Kosellecktől átvett gondolat mentén tárgyalja. Az első a tapasztalattér és az elváráshorizont alapvető polarítására vonatkozik. Tapasztalattéren a Ricoeur múlt egész örökségét érti, amely bizonyos módon előkészíti a jövőre vonatkozó aktusainkat. A második szerint a tapasztalattér és az elváráshorizont cseremozgása egy kultúra élő jelenén belül megy végbe. Ebben az értelemben a jelen már magában hordja a közelmúltat és a közvetlen jövőt. A harmadik azt taglalja, hogy a történeti tudat dialektikája az időbeli orientáció értelméből következik (Ricoeur 1999b: 52).

kötődésünknek lényegi minőségi jellemzője, hogy az emlékeink mindig a saját én tudatunkhoz<sup>134</sup> tartoznak, ebben az értelemben személyes identitásunkhoz járulnak hozzá. Az írott történelem az időbeli távolságot nem hidalja át, éppen ellenkezőleg: még inkább elmélyíti. A hiánytalan emlékezet óriási terhet jelentene, a narratív struktúra még inkább megerősíti a szükségszerű felejtés<sup>135</sup> törvényét. Egy elbeszélés mindig korlátozott számú eseményből áll, s azokat az elbeszélés megkomponálásának műveletével válogatjuk ki (Ricoeur 1999b: 53-64). Jörn Rüsen szintén hangsúlyozza a történeti emlékezet és a történelemtudat identitást formáló kulturális funkcióját. Úgy véli, hogy a történelemtudatot a történeti emlékezettől eltérően összetettebb természetű időperspektíva jellemzi, melynek keretei között a múlt a jelenre, a jelen közvetítésével pedig a jövőre vonatkozik. Távolság keletkezik a múlt és a jelen között, s az így eltávolított múlt különleges jelentőséget kap, speciális történeti viszonyba helyeződik (Rüsen 2000: 204-5).

Az összetettebb időperspektíva átélése a regényben is megtapasztalható, sietünk leszögezni azonban, hogy a narrativitás nem annak a módja, ahogyan az ember általánosan, hanem ahogyan a nyugati ember megtapasztalja és átéli az időt<sup>136</sup>. Egyszerre tapasztalhatjuk, hogy a térbeli (vidék, tájegység) és időbeli összefüggések megjelenése a felidéző mechanizmusoknál fontos: Debrecen, Füzesgyarmat történeti hátterébe ágyazódik bele a családtörténet.

1566 és 1694 között a megye történelme olyan, mint egy karkai látomás, amelynek egyszerűbb fázisai a tatárok időnkénti megjelenése, a lángoló falvak, a rabszíjon hurcolt lakosság, a mindenükből kifosztott földművesek. Az igazi

---

<sup>134</sup> Ricoeur a kollektív tudat fogalmát operatív fogalomként kezeli, szubsztanciális jelentést nem ruház rá (Ricoeur 1999b: 55).

<sup>135</sup> Sándor Iván is foglalkozik azzal a kérdéskörrel, hogy vajon nincs-e az Én túléléseiben szerepe a felejteni tudásnak, azaz az Én magjának része lehet-e az emlékezethiány. Van Gogh 1889-ben festett, *Séta a Holdfényben* című híres képéből kiindulva az Én fogalmának újabb megjelenési formáit vizsgálja. A magyar kultúra tér-idő szerkezetének specifikumához hozzátartozik, hogy miközben az európai művészetben a huszadik század elején már az Én kérdésessé válásáról, majd az eróziója során létrejött vákuumról írnak, addig nálunk a művészet középpontjában az Én egyben tarthatóságának reménye, az értékek veszendőségébe való bele nem nyugvás áll a művek középpontjában. Megemlíti, hogy a 19. század magyar irodalmából hiányoznak az Én-képek előalakzataiként azok az eposzok, amelyekben a görög eposzokhoz hasonlóan felfedezhetőek lennének a „polgári individuum ősképei” (Sándor 2002: 81-6).

<sup>136</sup> N. Kovács Tímea *A kultúra narratívái* válogatott tanulmányainak előszavában Lévi-Strauss és Carr megjegyzéseire is utal (N. Kovács 1999: 14).

rémálmom az a határozat, amelyről azt remélik, ha végrehajtják, ismét vissza lehet szerezni a töröktől a gyulai várát. (...) 1711 után a vármegyét újra kell népesíteni, mert összesen kilenc helységében van lakosa, s a megye teljes lélekszáma nem éri el a kétezer-hatszázat. Néhány pusztát kivételével a fiskusé, a királyi kincstáré minden, a gyulai uradalmat, Maróthy macsói bán hajdani birtokát Harruckern báró, volt katonai élelmező szerzi meg. (RmT 25)

Az szkéné leírásának egyik alapvető szervező eleme a mozgás, illetve annak horizontálisnak tekinthető – Debrecen és környéke, Füzesgyarmat, Szeghalom – iránya. Az ország egy adott térszerkezetén, kötött tájegységekhez (megyékhez) rögzített meglehetősen zárt közösségű térszerkezetben mozgatott horizont síkja tehát zárt térkeretbe zsugorított. A regényben észlelt idő- és térdimenzió még a narrációban észlelt sajátosság ellenére (az egymástól függetlenül bekövetkezett események, asszociációk egymásra vonatkoztatása) az elemek elrendeződését, a cselekményív kibontását biztosítja.

Gacsáry Emma kelengyéje Várady-Szabó Lajos debreceni boltjából érkezett, hogyan is sejthette volna Bányay Rákhel, hogy a patrícus kalmár Mária nevű lánya, akit Emma születése előtt két esztendővel a tarcsai fiatal kálvinista pap a füstölgő Sárréten át vitt haza feleségének, három esztendővel ezelőtt, 1879-ben megszülte már azt az Elek nevű fiúcskát, aki Emma Lenke nevű lányának valamikor majd a férje lesz. (RmT 123-24)

Az idő- és térszerkezet megalkotásában is lényeges szerepet játszik az, hogy a történet dokumentumokra épül, tele van apró, a korszakra jellemző élettényekkel. Szabó Magda hiteles adatokat, családtörténeteket vizsgál, naplókat, leveleket, háztartási könyveket, okmányokat tanulmányoz. Azért nem tekinthető dokumentumregénynek, mert a szerző a felkutatott roppant tényanyagot elbeszélésre hangolja: lapjain az ábrázolt jellemek teremtetett regényalakokként elevenednek meg. A regény egy olyan korszakról, világról, társadalmi rétegről nyújt képet, amelyet már rengetegen ábrázoltak, bemutattak előtte. A tizenkilencedik század végén, a huszadik század elején élő úri középosztály, a dzsentri társadalomban betöltött szerepéről, anyagi helyzetéről Jókai, Mikszáth, Móricz, Krúdy művei révén rögzült,

kanonizálódott szöveghagyományt Szabó Magda újraírja: közelről látjuk a szereplőket, családi, magánéletük elevenen kel életre, s magánéletükön keresztül, ebbe beleágyazódva ismerjük meg társadalmi helyzetüket, az ország életében betöltött szerepüket (Béládi 2002: 79-82).

A narratívumok észlelt sokrétűségére a mikro és makro szó használatával utalhatunk. A makronarratívumok a nagy időszakokon átívelő eseményekre vonatkoznak<sup>137</sup>, a mikronarratívumok rövid periódusok történéseire utalnak. Jellegetes, az önéletírói térbe tartozó regényekben hasonlóan működik az a narratív eljárás, ami révén a narrátor a történelem nagy eseményeit a szereplők szűkebb terén belül, ahhoz vonatkoztatva értelmezi. A beágyazott, azaz elbeszélésen belüli narratívumok fogalma (a különböző időbeli perspektívában megjelenő események egymásra vonatkoztatásának képessége) több kérdést is felvet. Megkockáztatható a feltevés, hogy akinek kiterjedtebb a kulturális ismereti háttere, vagy kifinomultabban érzékeli saját helyét a történelemben, nagyobb koherenciát képes teremteni a narratívumok között. (Gergen, Gergen 2001: 95-6)

Májusban lezajlik a világháború legszörnyűbb tengeri ütközete, a skagerakki csata, a ködben nem lehet megkülönböztetni a barátot az ellenségtől, torpedók röpködnek, roncsok, lövedékszapor; eső, löpörgés, lángok és a kettészelt hajókat behörpölő hullámok közt ezrek halnak meg vagy fuldokolnak, a német vezérkar 2414 halottat és 449 sebesültet ismer el, az elsüllyedt angol hajókon csaknem tízezer ember szolgált, ebből a német rombolók százhetvenet mentenek meg, a többi vízbe fúl, illetve meghal a hajókon. Majthényi Béluska és Tichy Béluska egyszerre kapják meg a tüszős mandulagyulladás, az anyák nyugtalanok, baj van a gyógyszerellátással, a gyógyszerek beszerzése legkönnyebben Szabó Elek útján intézhető, egyik sógora gyógyszerész. (RmT 381)

Ez a fajta elbeszélésmodell egyszerre jeleníti meg a nem hétköznapi eseményeket és a mindennapi élet szerkezetét, illetve az alulnézeti és fölülnézeti

---

<sup>137</sup> Karen Halttunen tanulmányában a narrációelmélet és a kultúrtörténet összekapcsolására vállalkozik. Szerinte ez hasznos lehet, különösen, ha a narratológia elméletét alkalmazni tudjuk a vizsgált múlt narratív gyakorlataira (Halttunen 2009: 294).

történelmet<sup>138</sup>. Másrésztől azonban azt is érzékeljük, hogy a kronologikus, az időbeli eseményeket logikus sorrendben felidéző narratív logikát egy alternatívként is nevezhető logika bontja meg, s ezzel egyfajta fiktív idő - és (tér)tapasztalat megteremtése válik lehetővé.

Összegezve elmondhatjuk, hogy a *Régimódi történet* műfaji azonosításakor elhangzó három kulcsfogalom – családrege, önéletrajz, és emlékezés-technika – aktualizált értelmezése a regény működési mechanizmusaira képes rámutatni. A fikció határán egyensúlyozó regénykonstrukció, a szerző biográfiai tényanyagával zsonglörködő én-elbeszélő megjelenése számos irodalomelméleti kérdést indít el. A regényben tematizálódó intertextuális utalásrendszer a szereplők hiteles megkonstruálásában több szinten szerepet játszik. A történetmondás státuszának kijelölése, a megkonstruálódó narratív identitás működésének vizsgálata szintén a felsorolt problémakörhöz kötődik.

A regénybe műfajilag eltérő szövegrészek ékelődnek be. Ezek egyrészt a szerzőség egységét bontják meg, másrészt azonban a nem-fikciós, fikciós diskurzusok közötti átjárhatóságot jelzik. A mű különböző struktúrái révén létrejövő feszültségek, a forma és a szerzőség módosulása a szöveg felépítésében lemérhető változásokhoz vezetnek. Az idézett eltérő szerzőségű szövegrészek a szereplők személyiségének rekonstruálásában is részt vesznek. A referenciák biztosításának gesztusa az idő- és térszerkezet megalkotását is befolyásolja.

---

<sup>138</sup> Burke szerint a 20. századi elbeszélő művek, filmek közül (gondolhatunk itt Kuroszava, Pontecorvo, Jancsó alkotásaira) találhatunk az említett modellekre példát (Burke 2000: 51).



## 4. INTERTEXTUÁLIS UTALÁSREND

### 4.1 HAGYOMÁNYÉRTÉLMELMEZÉS (A PILLANAT)

Ahogy eddig is láthattuk, az intertextualitás-kutatásban fontos szerepet játszanak a szerző, az olvasó és az olvasat hagyományos szerepét, jelentőségét megkérdőjelező, átértékelő tanulmányok, értekezések. Ehhez szorosan kapcsolódva vetődik fel a létrejött irodalmi alkotás határainak, a szöveg mögött megbújó szövegek értelmezésének kérdése<sup>139</sup>. A jelen fejezet elsődleges célja, hogy az említett két nagyobb problémakörrel részletesen foglalkozva konkrét regényszövegekben vizsgálja az eltérő hatásmechanizmussal működő szövegek intertextuális eljárásait, intertextuálisan is értelmezhető narratív stratégiáit.

Ha kiindulópontként elfogadjuk, hogy az intertextualitás olyan textuális interakcióként értelmezhető, amely egyetlen szövegen<sup>140</sup> belül alakul ki. A megismerő alany (olvasó) számára pedig azt a módot jelenti, ahogyan a szöveg „olvassa” a történelmet, illetve beleilleszkedik, akkor könnyen belátható, hogy ezeknek az új struktúrákba került megnyilvánulásoknak (*énoncés*) megváltozik a jelentése. (Kristeva 1996: 15-9). Zumthor hasonlóan látja ezt, amikor leírja: „A szöveg egy „történelembe” íródik be, a történelem pedig beíródik a szövegbe” (Zumthor 1991: 103). S ezzel a kijelentéssel számos olyan problémakört nyithatunk meg, amely elvezethet bennünket az irodalmi konvenciók, hagyományozódás, kulturális emlékezet sokrétűen elemezhető problematikájához.

Tudjuk, hogy a fiktív elbeszélés gyakran azért fordul konkrétabb intertextuális mintákhoz, hogy elbeszélését ezáltal „legitimálja” vagy a saját szöveg autenticitását biztosítsa (Orosz 2003: 89). Szabó Magda 1990-ben íródott, *A pillanat* címet viselő regénye egyértelműen helyez központi szerepbe egy mitikus pretextust, az *Aeneist*, s

---

<sup>139</sup> A kérdéssel számos tanulmány foglalkozik részletesen. Például Lotman szerint a szöveg a szövegben „olyan speciális retorikai szerkezet, ahol az egyes szövegrészek eltérő kódrendszerei hangsúlyos tényezőkké válnak” a szerkesztés és befogadás folyamatában (Lotman 1994: 71).

<sup>140</sup> Kristevát idézve: „egy szöveg terében több más szövegből vett megnyilatkozás (*énoncé*) keresztezi és semlegesíti egymást” (Kristeva 1996: 15).

ezáltal talán túlzás nélkül elmondhatjuk, hogy az egész európai irodalom karakterét befolyásoló kulcsművel teremt meghatározó kapcsolatot.

Feltehetjük a kérdést, hogy milyen jelentés tulajdonítható az egyes, újonnan megjelenő epikai művek intertextuális utalásrendjének. A poétikai elemzés során nem pusztán a mű terébe bevont korábbi szövegekkel kell számolni, de a kanonizáció során megmerevedett pozíciójú, esetleg relatív irodalomtörténeti jelentőségűnek tekintett korábbi szövegek bonyolultabb hatáspotenciáljára is fény derülhet. A kritikai reflexiónak és az irodalomtörténeti erudíciónak a jelenségek leírásakor szoros kapcsolódásai vannak, még akkor is, ha egyes kánonátrendező szépírói gesztusok az irodalomtörténet-írásban csak később interpretálódnak (Szilágyi 2001: 115-16).

Ismert, hogy az egész római költészet karakterére jellemző a görög minták tudatos művészi utánzása. Vergilius életének egyik legnagyobb epikai példaképe Homérosz volt, az *Iliász* és az *Odüsszeia* beolvasztása az *Aeneis* különböző énekeibe a művészi utánzás, imitáció kifinomultságát példázza (Tóth 1907: 8). Vergilius műve később, a reneszánsz és a klasszicizmus irodalmában is egyfajta *kód-szöveggént*, a szövegek között létrejövő láncszemként, eszményi mintaként funkcionál (Lotman 1994: 61). A romantikával kezdődő korszakokban azonban az intertextualitás funkciótörténeti értelmezésében paradigmaváltás zajlik le. Ezt egyrészt az eddigi hagyományértelmezési háttértől való szakítás jellemzi. Másrészt az ekkor jelentkező originalitás-igény máig érezhetően befolyásolja az elvárási stratégiákat is. Ismert, hogy az irodalmi alkotások és az intertextust adó szövegek viszonya korszakonként jelentékenyen különbözik.

Az intertextualitás első nagy paradigmájából az intézményesen „továbbörökített” kulturális korpuszhoz való csatlakozás szövegkölcsonzó aktusát emelhetjük ki. Erre a hagyományos intertextualitásra a monologikus jelző használjuk, utalva az esztétikai kommunikációban a pretextust integráló, „legyőző” vagy meghatározva értelmező, tehát vele szemben domináns - szövegalkotói attitűd szerepére. Ez a monologikus viszony még a klasszicizmusban is meghatározó.

A fordulópontot az intertextualitás funkciótörténeti megközelítésében a XIX. század jelentheti: az akkori eszmetörténeti paradigmaváltás alapvetően befolyásolta a

poétikai gondolkodás diskurzusát illetve történelemszemlélet alakulását. A romantikát meghatározó hagyományértelmezésben felbomlik a művészi originalitást gátló egységes kulturális tradíció. A hagyomány továbbra is meghatározó elemét jelenti a szövegutalásoknak, ám az ehhez való viszony differenciáltabbá válik, s az originalitás esztétikai elvárási normája határozza meg a következő időszak diskurzusainak szabályait (Kulcsár-Szabó 1995: 525-29). Ahogyan a rövid áttekintés is mutatja, az eszmetörténeti paradigmaváltások jelentékenyen átalakítják az irodalmi alkotásokhoz fűződő elvárásainkat. Ebbe a folyamatba illeszthető be az is, hogy például a klasszikusként, nemzeti klasszikusként számon tartott művek státusát a világirodalmi kontextus, illetve a teleologikus strukturáltságú történetsszemlélet feloldódása megkérdőjelezte (Hansági 1995: 306).

Tehát az eposz létrejöttében szerepet játszó erős, főleg imitáción alapuló intertextualitás funkcióitörténeti szempontból<sup>141</sup> a modern, posztmodern szövegekkel összehasonlítva egészen másfajta státuszt tulajdonít az eredeti pretextusnak. Ezt a kijelentésüket tovább árnyalja az a megállapítás, miszerint a regény műfaja eleve parodizálja (leleplezi, átértelmezi, átakcentálja) a többi műfajt (Bahtyin 1995: 332). Így tehát az intertextuális átültetés (greffe) több kérdést is felvet. Ezek közül talán a legérdekesebbek arra vonatkoznak, hogy a már előzőleg létező megnyilatkozások asszimilációja hogyan zajlik, milyen viszonyban vannak ezek a megnyilatkozások

---

<sup>141</sup> A modern intertextualitás múlt szövegeit illetően a szelekció módozataival írható le, nem pedig a klasszikus korpusz meghatározott szabályok szerinti variálásával. A modernség intertextualitását a szerző a "mással" folytatott dialógusként, a "más általi önmegértés" Jauss-féle sémája alapján értelmezi. Az „utómodernségben” két, egymástól jól elkülöníthető viszonyulási formát tapasztalhatunk: egyrészt a szöveg "elvonását" bármilyen jellegű referencializálhatóságtól, másrészt az identifikálhatóság kérdéseit felvető utalási sémákat. A posztmodern szöveg szakít a modernitás szövegegységével, az eredeti szöveg elveszti múltját, leépíti a határokat a nyelvi-esztétikai és más funkciójú jelölési szabályok között. A posztmodern intertextualitás decentrált szerkezetű, a pretextusok létét egyszerre állítja és tagadja. A szerzői név és szöveg viszonya nem egyértelmű. Az intertextualitás esztétikai szerepének elemzésével, a szövegfelfogás három nagy történeti paradigmája különíthető el. Összegezve a három legfontosabb sajátosságait, levonható, hogy a modernség előtti intertextualitás eljárás-sémája monologikus, szövegfelfogása integratív. A romantika és a modernség dialogikus szövegfelfogása identitás-elvűnek tekinthető, míg a posztmodern polilogikus és decentrált jellegű. A három paradigmajellemző intertextuális viszonyfunkcióit szemiotikai szerkezetként vizsgálva, az elsőt dominánsan szintaktikai, a másodikat szemantikai, a harmadikat pedig pragmatikai jellegűnek nevezhetjük. A modellben így a szöveg egységre vonatkozólag is leírható e három paradigma: formális (integratív kódolás, szintaktikai szerkesztés), autonóm (identitás-elvű kódolás, szemantikai szerkesztés) és dinamikus (decentrált kódolás, pragmatikus szerkesztés) szöveg egység-típusként. Mindebből pedig az is következik, hogy az intertextualitásnak a viszonyjelölő szövegre és pretextusra való felbontásán alapuló felfogása csak a romantikus-modern paradigmára érvényesíthető, ahol a szöveg egysége megkérdőjelezhetetlen. (Kulcsár-Szabó 1995: 530-37).

előző állapotukkal. Jenny amellet érvel, hogy az intertextuális folyamatba bekerült nyelvi megnyilvánulás három eljárásnak: a verbalizációnak, a linearizációnak, és a beágyazódásnak van alávetve, amelyeknek célja, hogy „normalizálják” beékelődését az új textuális egységbe (Jenny 1996: 38-42).

Genette szerint az *Aeneis* az *Odüsszeia* (mint hypotextus) egyik hypertextusaként<sup>142</sup> értelmezhető, s a hypertextus deriválódásának transzformációs műveletét is leírja. Szerinte az *Aeneis* transzformációja a látszat ellenére bonyolultabb, azaz összetettebb és közvetettebb, mivel Vergilius nem veszi át az eredeti történetet, helyette egy teljesen más történetet, Aeneisét meséli el. Ehhez azonban a Homérosz által kialakított műfaji (egyszerre formai és tematikus) típust *imitálja*. Az imitáció kompetencia-modell felállítását követeli, s ez a modell lesz a közvetítő az imitált és az imitáló szöveg között. Azaz amíg egy szöveg egyszerű transzformálásához elegendő néhány oldal mechanikus kiragadása, az imitáció igényli, hogy a szerző uralja azt a jellemzőt, amelyet utánzásra választ (Genette 1996b: 86-7).

Ha ezt a gondolatmenetet folytatjuk, úgy az *Aeneis* státusza annyiban módosul, hogy Szabó Magda regényének a hypotextusát adja. A regényben az eposz - Orosz Magdolna szóhasználatával élve -, mint alapvető intertextuális fólia<sup>143</sup> jelenik meg, de felfedezhetően egyúttal más szövegekre és / vagy szerzőkre is utal kevésbé vagy alig jelölt vonatkozásokkal. Kristeva azt az általános funkciót, amely az intertextualitás terében egy konkrét struktúrát (például regényt) más struktúrákkal kapcsol össze, *ideologémának* nevezi. „Az ideologéma olyan intertextuális funkció, amely minden egyes szöveg különböző struktúraszintjein „materiálisan” olvasható, és saját útvonalán bontakozik ki, megadva annak történelmi és társadalmi koordinátáit” (Kristeva 1996:

---

<sup>142</sup> Az *Aeneis* mellett az *Odüsszeia* másik, eltérő hypertextusa az *Ulysses*. Genette szerint a két hypertextus eltérő transzformációs művelet segítségével deriválódik az *Odüsszeiából*. Az Ulysseshez vezető transzformációt *egyszerű* vagy *közvetlen* transzformációként értelmezi, mivel a lényege az, hogy az *Odüsszeia* cselekményét Joyce a 20. századi Dublinba helyezi át. Genette felvet egy másik szembeállítási lehetőséget is: Joyce egy cselekményvázlat és a szereplők közötti viszonyok sémáját vonja ki az eredeti műből, melyet aztán teljesen más stílusban ad elő, Vergilius pedig Homérosz stílusában ad elő egy másik történetet: tehát szimmetrikus és ellentétes transzformációkat láthatunk. Ez a szembeállítás nem hamis, de elfedi azokat a komplexitásbeli különbségeket, amely a két ábrázolt művelettípust elválasztja (Genette 1996b: 86-7).

<sup>143</sup> Orosz használja ezt a kifejezést a szöveg egyértelműen jelölt intertextuális vonatkozásaira (vö. Orosz 2003: 265).

19-20). A későbbiekben még részletesebben kitérek arra a kapcsolatra, amely a kortárs regény és az eposz műfaji különbségeiben mutatkozik meg.

Tehát, az eddigieket összefoglalva elmondhatjuk, hogy a regény értelmezhetőségét, szerkezetét az archetipikus modellekkel folytatott „realizációs, átalakítási vagy áthágási” viszonya (vö. Jenny 1996: 23) jelentősen determinálja. Az Aeneis sajátos irodalomtörténeti státusza miatt a befogadói mechanizmusok alakulása elég jól követhető, de természetesen teljes felfejtése reménytelen vállalkozás volna, hiszen csupán az eposz magyarországi befogadástörténete szinte Magyarország történetével egyidős<sup>144</sup>. Az eposz cselekménye miatt a kezdetektől fogva alkalmas volt arra, hogy népek, országok történetének szimbólumává váljék. A történeti párhuzamot a kor emberei először Trója és Magyarország pusztulásában látták, de a XVII. századtól kezdve az Aeneis az újjászületésnek, a sors jobbra fordulásának, a békés révbeérésnek is a szimbóluma lett (Thimár 1994: 727-28).

Természetesen erről a párhuzamról, azaz a trójai események és a magyar viszonyok párhuzamba állításáról most sem szabad lemondanunk, s ezen feltevésünket a szöveg több pontja meg is erősíti. A következő utalásban a rendszerváltozás előtti időszakról személyes tapasztalatokkal rendelkező, és azokat aktualizálni képes olvasó a politikai rendszer természetére vonatkozó kiszólást fedezhet fel, eltérő esetben azonban a kiszólás ezen rétege egyértelműen elvész.

Később majd hozzászokik latin országod minden lakója, hogy ne kérjen tőled sem indokot, se magyarázatot, a vélemények úgyis többnyire megoszlanak vagy ütköznek ilyen nagy és nehézkes tanácskozásokon, szó szót követ, ez általában nem vezet jóra, nemkívánatos mindig mindenbe beavatni a széles rétegeket, mert ne feledd, most már nem Saturnus isten anyagi-erkölcsi tekintetben egyaránt kivételes századát éljük, bizonyos mértéktartás elengedhetetlen feltétele az ország rendjének. (AP 52-3)

---

<sup>144</sup> Az eposz magyarországi befogadástörténete jellemzően két korszakra osztható. A XVIII. század elejéig, közepéig az eposzt leginkább forrásmunkaként, históriaként kezelik. A XVIII. század végétől az eposzsal már mint irodalmi alkotással foglalkoznak. Az eposz itthon a XVI. században válik tananyaggá (Thimár 1994: 725-26).

De Ceccatty is úgy véli, hogy a könyv politikai vetülete legalább annyira fontos, mint a mitológiai<sup>145</sup>. Kabdebó amellet érvel, hogy *A pillanat*ban mindenféle történelmi hatalom önlegitimációjának működése lepleződik le, és Creusa sorsának alakulását is ennek az erkölcsnek (archaikus erkölcsi ösképnak) a működése határozza meg. (Kabdebó 2007: 35).

Az eredeti eposz megalkotásánál a mintakövetésen kívül még egy másik nagyon fontos szerzői intenciót is hangsúlyoznunk kell: Vergilius művével Augusztus császár előtt is tiszteleg<sup>146</sup>, s római nemzeti ideált kíván teremteni (Tóth 1907: 13-6). Ezt a szerzői szándékot a regény az ellentétébe fordítja át: az író által megalkotott fiktív ókori latin lírikus és epikus szerzői én: M. Sartorius Saboas élete erős kontrasztba állítható Vergilius Augusztus császárhoz fűződő viszonyával. A regény utószavának tekintett, *Kivonat az ókori lexikon 89. pótkötetéből*<sup>147</sup> kiolvasható az író egyértelmű ellenállása a korszak politikai erőivel szemben.

A Luna-kör természetesen elkerülhetetlenül szembekerült Augustus császár irodalompolitikai tanácsadójával, M. M. Racosiussal, aki a fiatal alkotók tevékenységét a birodalomra nézve veszélyesnek ítélte, s adminisztratív eszközeivel szétzúzta a baráti egyesülést. Az önkény Sextus Lacatost és Titus Blasiust börtönbe veti, Gesa Cipiust, Rabius Rabat, I. Mandiust, J. Pilinsciust, Lucius Calnociust, Agia Nobiliával, a költőnővel együtt Penuria szigetére száműzi. Saboas sem marad ki az üldözésből, főművét a Creusais-t nyilvánosan elégetik a Discurok templománál. (AP 315)

---

<sup>145</sup> [http://www.es.hu/8222;szabo\\_magda\\_valosagos\\_csoda8221;;2009-09-06.html](http://www.es.hu/8222;szabo_magda_valosagos_csoda8221;;2009-09-06.html). (2011 08.10.)

<sup>146</sup> Itt azonban szükséges rámutatni, hogy már Vergilius alatt elkezdődik az a folyamat, ami előkészíti az „augustusi aranykor” átfordulását a császárkor vészorszakába, Néró, Caligula és Claudius felé (Somlyó 2002: 169-71). Valószínűleg ezért írja Kabdebó, hogy a regény a „múltban politikai nyomásra kompromittált mítosz visszaigazításává, egy világirodalmilag szentként tisztelt szöveg posztmodern átszerkesztésévé” válik (Kabdebó 2002: 204).

<sup>147</sup> Szabó Magda *A pillanat* című regényéhez fűzött „keletkezéstörténetből” tudható, hogy a regénytervet több évtizeden keresztül hordozza. Szabó Magda fiatal költőként a második világháború után az Újhold című folyóiratban jelenik meg, s a már idősödő, a 70. évéhez közelítő író a regényt egyfajta költői búcsúzásként, nekrológgént írja (Somlyó 2002: 166-7).

A Luna - körben könnyen felismerhetjük az Újhold alkotói körét, amely meghatározó a lírikusként induló Szabó Magda számára. M. M. Racosius (Rákosi Mátyás), a fiatal alkotók közül Sextus Lacatos (Lakatos István költő, Vergilius fordítója), Titus Blasius (Lengyel Balázs), Gesa Cipius (Ottlik Géza), Rabius Rabat (Rába György), I. Mandius (Mándy Iván), J. Pilinscius (Pilinszky János), Lucius Calnocius (Kálnoky László), Agia Nobilia (Nemes Nagy Ágnes), Saboas (Szabó Magda), Penuria szigete (Nélkülözés) (Kónya 2008: 197). Grandmangin úgy véli, hogy a regény politikai rétegében jelentékenyen jelen van az az igazságtalanság, ami Creusát éri:

„Vergilius voltaképpen Octavianus császár politikai érdekeinek oltárán áldozta fel emlékezetét. Szabó Magda ezért döntött úgy, hogy *A pillanat* lapjain nemcsak saját „hexameterekbe rejtett” nekrológját fogalmazza meg, hanem egy egész írónemzedék sírfeliratát is, azokét, akik nagy árat fizettek, amiért megtagadták az együttműködést a sztálini rezsím magyarországi helytartóival<sup>148</sup>”.

A nevek és helyszínek egyértelműen utalnak az adott (itt természetesen Szabó Magda fiatal alkotói környezetét értjük) történelmi helyzetre, de az imitált stílus, az utószó parabolisztikussága a szerző aprólékosságát is jelzi. Az intenció ellentétes volta mellett az imitáció bizonyos vonásai hangsúlyosak. Ilyen például a kivonat utalása a *Creusais* elégetésére: „szerencsére a Creusais másodpéldányát Agia Nobiliának sikerül megmentenie.” (AP 315). Jól ismert az, hogy a hagyomány szerint a befejezetlenül maradt Aeneis Vergilius el akarja égetni, de Augustus nem teljesíti ezt a kívánságát, megmenti Vergilius művét az elégetéstől (Tóth 1907:19). Másrésről azonban az utószó folytatja az író *Invocatio*ban elkezdett játékát. Ezt a játékot kétféle szempontból is lehet értékelni: egyrészt a megalkotott fiktív szerzői én behelyezi magát a történetbe, másrésről azonban már az invocáció Creusára tett utalásai előkészítő szerepűek. A pillanat egyszerre teljesíti a hagyományos epikai kötöttségeket és

---

<sup>148</sup> Vö. [http://www.es.hu/8222;szabo\\_magda\\_valosagos\\_csoda8221;;2009-09-06.html](http://www.es.hu/8222;szabo_magda_valosagos_csoda8221;;2009-09-06.html). (2011 08.10). Eredeti megjelenés: Rachel Grandmangin: L'enfance magnifiée et L'Enéide revisitée (Átlényegített gyerekkor, újraálmodott Aeneis), Magazine Littéraire, 2009. március

egyszerre ki is lép<sup>149</sup> belőlük. A mondahagyománytól teljesen elütő Creusa-történet legitimizációs törekvései erősek, ezért mindkét helyen (az invokációban és az utószóban is) hangsúlyosan vannak jelen.

Eszkiesz istennő, nevedet most szertekiáltom:  
jöjj segedelmemre, Creusát keresem Ilionból.  
Ostrom lángjai közt meghalt, így írta le Maro,  
nem hiszem el ma se, mit nem hittem gyermeki fejjel,  
és keresem Creusát hat hosszú évtized óta. (AP 6)

Somlyó úgy értékeli, a regény nem csupán Vergilius művének, hanem az európai történelemnek is a megkérdőjelezése (Somlyó 2002: 167). Ezt a megállapítást részben értelmezi a már vizsgált kivonat hatásmechanizmusa, azonban Somlyó megjegyzése nem elsősorban erre vonatkozik. Úgy véli, történelmi vagy mítoszregény nem születhet meg „áthallás” nélkül, és *A pillanat* megoldhatatlan ellentmondásba kerül a példázata miatt.

Szerencsére a művek nem semmisíthetnek meg más műveket. Ellenben új műveket szülhetnek. Csak lázadásukkal, mint apjukkal a „tékozló fiúk” (netán a női emancipáció folytán a lányok is), szembefordulhatnak az előbbiekkal, de ártani nem árthatnak nekik. (Somlyó 2002: 169)

Tudjuk azonban, hogy a mű/ szöveg intertextuális kapcsolatrendszere nem rögzíthető, az intertextuális viszony nem függ kronológiától, nemcsak egy későbbi mű utalhat a pretextusára, a befogadás során ez a folyamat reverzibilis (Kulcsár-Szabó 1995: 517). De Somlyó kijelentése láthatóan inkább a Creusa és Aeneas között létező dinamika (Aeneas az istennő fia, honalapító, Creusa a feláldozott feleség<sup>150</sup>) regényben

---

<sup>149</sup> A korábbi regényekkel összevetve Kabdebó a posztmodern játékosságra és beszédmódra figyel fel (Kabdebó 2007: 35).

<sup>150</sup> Somlyó szerint az Aeneis III. könyvének 321-324 sorában Aeneas elszólását, találhatjuk meg arra vonatkozólag, hogy Creusát rituálisan feláldozzák (Somlyó 2002: 168). Sajnos Somlyó a hivatkozott szöveghelyet nem idézi, s az sem jelölt, hogy melyik kiadásra vonatkoznak a sorjelölések. Az említett könyv megjelölt része feltehetően Aeneis és Andromaché, Hector egykori hitvesének a párbeszédére vonatkozik. „Hektorné vagy-e még most is, vagy Pirrhús-e férjed? / Földre veté szemeit, s halk hangon szóla : „Priamnak / Lánya szerencsés volt, kit az ellenséges halomnál / Halni parancsoltak bátyás Trójának alatta!” (Vergilius 1907: 61) Itt nem Aeneas, hanem Andromaché szájából hangzik el a Creusára utaló mondat. Valóban, Creusa halálának módjára konkrét utalás nem történik. A második könyv megfelelő szöveghelyein azt olvashatjuk, hogy a futásban Creusa elveszik, Aeneas visszamegy



történő megfordítására, negligálására vonatkozik. Valójában ez a gondolatmenet a regényről írt keletkezéstörténetben is felmerül. Szabó Magda tudatosan játszik el azzal a gondolattal, hogy az Octavianus származását végső soron bizonyító tétel igazolásához szükséges Creusa halála, anélkül kivihetlenné válna a honalapítás, Aeneas nem tudná megalapozni a későbbi birodalom alapjait. Tehát a kanonizált történet alapszituációjának megváltoztatása, a helyzet megfordítása adja a regény kiindulópontját<sup>151</sup>.

Láthatóan, az intertextuális alakzatok széles kutatási területet kínálnak. Az új textus<sup>152</sup> általában arra törekszik, hogy biztosítsa az előfeltételezett szöveg eltulajdonítását, de lehetséges az is, hogy az új kontextus vállalja a kritikus újraírást, a szöveg „rendbehozását” (Jenny 1996: 47-8). Tulajdonképpen a regény bizonyos rétege tudatosan erre a „rendbehozásra”, kritikai újraírásra vállalkozik. Erre utal a választott cím is: *A pillanat*. Creusa átéli azt a ritka, kivételes pillanatot, amikor változtathat a sorsán, és ő megragadja a kínálkozó lehetőséget, s ezzel újraírja, újraírhatná a kanonizált, mondahagyományban hosszú ideje jelen lévő, Aeneas honalapításával kezdődő, s tulajdonképpen az Augustus császárt legitimizáló történetet. Valójában azonban ez az újraírási kísérlet olyan rejtett marad, mint Creusa és Aeneas személycseréje. Az Aeneas-történetre való tudatos reflektálás, és az attól való elhajlás csak a regény szubtextjét alkotó kommentárokból, utalásokból történik meg: „Mondtam, hogy rosszul artikulálsz: kegyelem? Hiszen adtam, a vitéz rutulus él, *én nem szúrtam le a Cserderekú Turnust*, valahogy torkig voltam már a küzdelem végére a vérrel” (AP 180 – kiemelés tőlem). Creusa a regény végére eljut addig a pontig, amikor úgy ítéli meg, hogy vissza kell adnia ezt a pillanatot: a hivatalos honalapító legendák megváltoztatása, módosítása nélkül kivonja magát a történetből: visszamegy Trója romjaira örködni, s ezzel saját mítosza születik meg:

---

érte, de már csak az árnyával találkozunk, aki közli vele azt, hogy az égiek akaratából nem hagyhatja el Tróját, mert Aeneasnak újra kell nősiennie (Vergilius 1907: 49-50).

<sup>151</sup> Vö. [http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/SZABO/szabo00009\\_kv.html](http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/SZABO/szabo00009_kv.html). (2011. 08.29).

<sup>152</sup> Az intertextualitás veszélyeit Jenny a szöveg elsőkélyesedésében, a szövegbe betörő sztereotípiák bénító természetében látja (Jenny 1996: 47- 8).

És száll az idő, és száll az idő, és szállnak az évek, száz év, kétezer év, és kimereszti szemét a hajós nép, mely a trójai part peremén viszi kis rakományát, mert hol a váz, hol a rém, aki a csikkal szőtt drága lepelben messze ijesztette, aki vágyott hágni a partra. Nincs, eltűnt, csak a harmadik él, ott jár a fenyéren, s kullog lépte nyomán sok szürke kutya csapatostul. (AP 312)

A regény intencionálisan két irányban egyszerre működik: Creusa életben maradásával nem pusztán az irodalmi kánon, hagyományozódás, fikcionális történet és a „valóság”, megélt történet kapcsolata tematizálódik, de az egyes ember sorsába beszőródő történelem, politika jelenlétére is tudatosan reflektál. S itt érdemes visszautalnunk arra gondolatra, miszerint az irodalmi szöveg és a társadalmi diskurzus közötti kapcsolat közvetettnak mondható, nem követlen imitáción alapul, s összekötő kapocsként az intertextus szolgál. Az irodalmi rendszeren belül bizonyos szövegek nem X-ként definiálják magukat (az X az intertextuális referens). Ezzel a tagadással a szöveg egyszerre különbözteti meg magát a kánontól és határolódik el a társadalmilag jelölt diskurzusoktól, amelyet mindazonáltal szükségszerűen keresztez (Chambers 1990: 143).

Mivel Creusa / Aeneis esetében a fikción belül elbeszélt történet referenciális státusza sajátos mozgásban van, ki kell lépünk a megszokott értelmezési keretből. Az elbeszélő funkció értelmezésekor különösen bonyolult kérdéssé válik az a történet főszereplőjének azonossága. Az én-elbeszélő többször olyan eseményekkel szembesül, olyan epizódokra emlékszik vissza, amelyek az elbeszélő különleges létállapota miatt (többször át kell lépnie saját személyiségének a kereteit) kettős tükröződést tesz lehetővé. Ricoeur „narratív azonosság” kifejezésen az azonosság olyan formáját érti, amelyre az elbeszélő funkció révén tehetünk szert (Ricoeur 2001: 15). Az elbeszélő közvetítés valódi nehézségét a történet egységeinek kapcsolódási módja rejti. Ricoeur szerint a „bonyodalom hordozójának” azaz a történet szereplőjének azonosságához a cselekményszöveget kell megvizsgálni, amelyből az elbeszélés nyeri az azonosságát.

...ha minden történetet transzformációk láncolatának tekintünk – mely egy kezdeti állapotból egy végső állapotig jut el – akkor a hős narratív azonossága csak egy szubjektív transzformáció homogén stílusa lehet, ez összhangban van

azokkal az objektív transzformációkkal, amelyek a cselekményszöveg telítettség, teljesség és egység alapján szerveződő szabályszerűségeknek engedelmeskednek. (Ricoeur 2001: 19)

Az irodalmi elbeszélésben szereplő személy fiktív jellemzőjében a narráció és az elbeszélés cselekménye is osztozik. De még mindig kérdés az, hogyan működhet a fiktív személyiség azonosságának olvasó általi elsajátítása. Bruner szerint pszichológiai értelemben meggyőzően magyarázható, hogyan lép be az olvasó a főhős életébe, lelkivilágába. Ennek oka egyrészt az empátia, másrészt az a tény, hogy a „belső” látásmód és a „külső” valóság egyeztetése klasszikus emberi létállapot (Bruner 2001: 35). Elmondhatjuk tehát, hogy az interpretációnak köszönhetően a személyiségnek megalkotott jellege lesz (Ricoeur 2001: 23).

## 4.2 A MŰFAJI EMLÉKEZET FELFRISSÜLÉSE

Az utóbbi évtizedben felerősödni látszik az a tendencia, amely a fogalomkört a kulturális diskurzusok tágabb kontextusába helyezi, s az intertextuális szövegkapcsolatokat bizonyos irodalomtörténeti jelenségekhez kapcsolva a kulturális jelentés, emlékezet hordozóiként tartja számon. Thomka úgy véli, hogy a műfaji emlékezet a mitológiai és a bibliai referenciákon alapuló ismétlésekkel szemben nem tematikus, vagy szimbolikus összetevőkkel dolgozik. A hangsúly a megújító poétikai lehetőségeken a részleges vagy teljes formai, alakzati, szerkezeti áthelyezéseken, párhuzamokon, adaptációkon van. A műnemi szempontból nem definiálható megnyilatkozásformák, szövegalkazatok a *ready made* módján képesek a műfaji körvonalak felidézésére (Thomka 2001a: 44-5).

A modern irodalom gyakran él azzal a lehetőséggel, hogy intertextuálisan adott műfaji és szövegmodelleket reflektáljon és bontson fel, s így egyrészt bizonyos hagyományokkal „számot vet”, másrészt azonban el is határolódik tőlük: ezt intertextuális nyomkeresésnek nevezhetjük (Orosz 2003: 259). Ha történetileg<sup>153</sup> közelítjük meg azt a problémakört, akkor azt találjuk, hogy a 19. században az áthagyományozódás problémája, a kulturális emlékezet kérdése komplikáltabbá vált, miután rájöttek, hogy az írás és az olvasás nem szegülhet szembe a felejtéssel: valójában a felejtés a hagyományozódás fontos része. (Assmann 2009: 156-59). A hagyományból átöröklött formákat az elbeszélők újraolvassák. Olyan regénymodell jön létre a formai alakzatok felidézésével, amely hivatkozik a hagyományra, de ezzel egy időben deformálja is azt (Thomka 2001a: 27).

---

<sup>153</sup> Assmann különböző századok íráskoncepcióit, implicit grammatológiáját vizsgálva azt találja, hogy még Shakespeare-nél is megjelenik, igaz, kissé módosult formában az írás, mint a halhatatlanság egyedülálló médiumának évszázadokon keresztül hagyományozódott toposza. A 18. század közepén, például Swiftnél azonban már az időtudat gyökeres változását figyelhetjük meg. A szöveg többé nem nyújt védelmet az elmúlás elől, azért a szövegnek paratextusok egész sorában (előszókbán, igazolásokban, ajánlásokban, episztolákban) kell védelmet keresnie, minthogy a szöveg maradandósága nem belső erején, hanem kizárólag az utókor döntésén múlik. A digitális média korában azonban a kulturális emlékezet struktúrája erősen módosul az emlékezés és a felejtés közti határvonal megszűnésével. Nem arról van szó, hogy az emlékezet különböző médiumai felváltanák egymást. Inkább az figyelhető meg, hogy a médiumok egymásra épülésével, kereszteződésével bonyolultabb, komplexebb struktúrák jönnek létre (Assmann 2009: 147-59).

A konvenciók, normák, tradíciók feltűnésének módja a fikcionális szöveg repertoárjában igen különböző lehet. Iser szerint a visszatérő konvenciók, társadalmi normák és tradíciók a fikcionális beszédben fokozatosan interakciópólussá csökkennek. Eredeti összefüggéseikből kiszakadnak, ezáltal más kapcsolatokra lesznek alkalmasak, anélkül, hogy a régi kapcsolatot, amely jelölte őket, teljesen elveszítenék (Iser 1980: 50). Az adott kultúra határozza meg azt, hogy mit hogyan és milyen formába öntünk. A szerző és az olvasó közötti „narratív megállapodások” kulturálisan és történetileg is változóak (N. Kovács 1999: 9).

A műfaji emlékezet felfrissüléséről és deformációjáról *A pillanat* kapcsán is beszélhetünk. Ahogyan az a korábbi példák is mutatták, egy olyan regénymodell jön létre, amely az eposz formai alakzatainak felidézésével hivatkozik a hagyományra, de ezzel párhuzamosan deformálja is. Érdeemes elgondolkodnunk azon, amit Hites Sándor a megszólított hagyomány és az újraírt műfajváltozatok ironikus kapcsolatáról ír. Szerinte, ha az iróniából csak a tagadás mozzanata bizonyul érvényesnek, és az afirmációé kevésbé vagy egyáltalán nem, akkor a műfajtörténeti utalások révén a revízió inkább eloldódni látszódik a műfajtörténeti örökségtől. Így a hagyomány újraértékelése helyett, inkább a felejtéshez járulnak hozzá (Hites 2003: 28).

Ha az eposz és a regény szerveződéseinek különbségeit részletezzük, azt találjuk, hogy az eposzi múlt abszolút és befejezett, kész és változatlan, mivel a hagyomány elhatárolja a személyes tapasztalattól, új felismeréstől, nézőpontoktól és értelmezéstől, értékeléstől. Szemantikáját a tárgyi és a tér-idő momentumok értékmozzanatokkal való összeforrottsága jellemzi. A kortársi valóság alantassága miatt nem válhatott a fennkölt műfajok ábrázolásának tárgyává, a múlt idealizálása hivatalos jelleget ölt, s a hatalom minden szimbóluma a „múlt hierarchikus értékkategóriájában, distanciáltan távlati képben van megformálva”. Ezzel szemben a regény<sup>154</sup> minden aspektusában érezhető a „nem-hivatalosság”. Az eposzi distancia lerombolása, a jelen és a jövő eseményeivel való közvetlen kontaktus az ember képének totális átalakulását, teljességének felbomlását eredményezi, és ebben a

---

<sup>154</sup> Az eposzi anyag - az eposz világszemlélete, hagyománya -, a regénnyel a hellenizmus korától kerül kontaktusba „végigmenve a familiarizáció és a nevetés stádiumán” (Bahtyin 1995: 339).

folyamatban döntő szerepet játszottak a regény folklorisztikus, népi-nevetés forrásai (Bahtyin 1995: 339-53).

Jenny megfogalmazásában azt olvashatjuk, hogy az intertextualitáson kívül az irodalmi mű azért észrevehetetlen, mivel az értelmét, struktúráját a különböző szövegsorozatokból absztrahálódó archetípusokhoz való viszonyában tudjuk csak felfogni. Jenny azt is vizsgálja, lehetséges-e, hogy egy szöveg, egy műfajjal lépjen intertextuális viszonyba. Egyrészt ez a kódhoz tartozó struktúráknak és az azok realizációjához tartozó struktúráknak az összekeverése volna. Másrészt azonban a műfaji archetípusok alkothatnak textuális struktúrákat (Jenny 1996: 23, 30-1).

Az eposz, mint architextus problémaköre, a Genette-féle architextualitás<sup>155</sup> műfaji kérdése itt ismét előtérbe kerül. Genette a műformák meghatározásakor<sup>156</sup> hangsúlyozza, hogy míg Platónnál az eposz kevert műfaj, addig Arisztotelésszel kezdődően az eposzt (legyen bármilyen kevésbé az) a narratív műfajok közé sorolják. Arisztotelész teljes mértékben ismeri, sőt elismeri az epikus mód kevert természetét, de a dithürambosz státuszának eltűnésével a tisztán és nem tisztán narratív mód megkülönböztetésének szükségessége<sup>157</sup> is irrelevánssá válik (Genette 1988: 217).

Fontos hangsúlyoznunk, hogy Genette az *Aeneas*-t a transzgenerikus szöveggént határozza meg. Ide a szövegek olyan osztályát sorolja, amelyek felölelik bizonyos kanonikus műfajokat (pl. pastiche, paródia, travesztia) és más műfajokat is kereszteznek (Genette 1996b: 88-9). Ha ezt figyelembe vesszük, láthatjuk, hogy a regény formai, szerkezeti áthelyezései, megoldás- és mechanizmusrendszere nem különbözik sokban az eposzban felfedezett íráskonceptiótól. A regény az eredeti eposzi anyag hagyományaira, világszemléletére utalva, hangsúlyossá teszi a különbségeket is (Creusa hangja, új istennő szerepeltetése, állandó önreflektálás).

---

<sup>155</sup> Thomka megjegyzi, hogy Frye *archetípus* fogalmának elképzelésével a Genette-féle *architextualitás* műfaji problémaköre rokonságot mutat (Thomka 2001a: 41).

<sup>156</sup> Genette a három műforma („alpműfaj”) meghatározási, felosztási kísérleteit Arisztotelész és Platon felfogásából kiindulva tekinti át (Genette 1988: 209-19).

<sup>157</sup> Genette hangsúlyozza, hogy Platónnál és Arisztotelésznél az alapvető felosztásnak megvolt a meghatározott státusza, mivel explicit módon vonatkozott a szövegek megnyilatkozási módjára (Genette 1988: 234).

Hasonlóságnak tekinthetjük, hogy az eposz állandó kellékeiből<sup>158</sup> a regény többet is átvesz.

*Invokáció* - a regény istenséghez szóló, segélykérő fohással kezdődik, de itt az alternatív mondaverzió megalapozása a cél, ezért az istenségek közül Eszkieszt az író saját maga teremtette, egyébként a görög mitológiában nem létező istenséget szólítja meg.

*Propozíció* - a témamegjelölés a segélykérő fohász logikus következménye: a költő arra kéri az őt megszálló istenséget, hogy Creusáról beszéljen. Valójában az olvasó (aki feltehetően nem sejtí, hogy ki lehet Eszkiesz) már az első sorok elolvasásával a mítosszal való játék (hamisítás) működési mechanizmusába kerül: az istenség szócsöveként a fohásban megszólaló költő a történet elmondásával önként vállalja magára Eszkiesz úrnő kegyetlen, földi halandók számára felfoghatatlan büntetését, átkát.

*In medias res* kezdés - a regény a trójai meneküléssel kezdődik, azaz a trójai háború végének utolsó képeivel indul. Ez Vergilius eposzának kezdéséhez képest időben korábbra tehető, hiszen ott az első könyvben Aeneas már úton van, s hajóival hétévi bolyongás után Karthagó tájékán ér partot, s a trójai menekülést csupán partot érése után, Didónak meséli el a második énekben.

*Csodás elem, isteni beavatkozás* - az eredeti eposzban felfedezhető mitológiai apparátus súlya a történet elmondhatósága, önhtelesítő törekvései miatt változik meg. Tragikomikus, de egyben az álom logikáját tökéletesen visszaadó, több helyen szürreális torzítás Creusa/Aeneas alvilági leszállásában / álomlátásában is felfedezhető: „és mondtam a lónak, mikor már nem bírtam tovább, hogy „jó napot kívánok, én a Kegyesatya vagyok, akit vár a latiumi király pampucája”, és a ló röhögött, és azt mondta: vágómarha meg batyuban istenek” (AP 225-26).

*Enumeráció* - Vergilius eposzának 10. énekében Aeneas új szövetségeseinek seregszemléjéről olvashatunk. A regényben az enumeráció szintén az új szövetségese

---

<sup>158</sup> Csányi Erzsébet *A regény öntudata* című könyvében Esterházy Péter *Termelési-regényét* vizsgálva úgy véli, hogy a termelési regényműfaj és a vígeposz torzító szűrőinek átvizsgálásával a klasszikus hőseposz műfaji jellemzői ismerhetők fel, s ezt kapcsolódást Csányi a textus metanarratív jelrendszeréhez köti (Csányi 1997: 116).

bemutatására szolgál (*Az örökség* című fejezetben), de természetesen nem hiányoznak belőle az ironikus deformáció (kiszólások, a világbirodalom jövőjét előrejelző víziók), a parodisztikus beszédmód eszközei.

*Állandó jelzők* - a szereplőkhöz kötődő állandó jelzők használata a dolgozat egyik későbbi fejezetében részletesebben tárgyalásra kerül. A regényben több helyen fedezhetünk fel eposzi metrumot, hexametert: „*Itt van a múlt, az iszákban szorult és csattog az égbolt, / fenn lebegő hullák, héják, zöld kardok acélja*” (AP 227). De a sokszori ismétlődésnek köszönhetően például a „száll az idő” kifejezés a regény zárásának sajátos lüktetést, ritmust ad (vö. AP 287-89, 310-12).

*Epikus hasonlatok* - az eposzi hagyománynak megfelelő hasonlatokat leginkább a *Bérekészítés* címet viselő fejezetben találhatunk. Ez a fejezet a regényben kivételesen közvetlenül, nem ironizáló módon érintkezik az eposzi hagyománnyal. Tehát ebben a fejezetben az ironikus deformáció helyett leginkább az imitációról beszélhetünk:

Mint a büszke bogár, ha gyanta bevonta a szárnyát, meghal, ámde mégél a világnak végezetéig, megmaradunk, élünk, rajtunk a halál nagy kardja kicsorbul, úrasszony Róma, ez lesz a neve majd Ilionnak (...) mert mi vagyunk a bogár, s a latin lesz a gyanta körülöttünk. (AP 285)

A regényt rövid, négy soros *Peroratio* zárja, amely az emlékezetbe idézés<sup>159</sup> mellett, az invokációban megfogalmazott érzelmeket nyomatékosítja.

#### 4.2.1 AZ ALLÚZIÓK SZEREPE

Thomka úgy látja, hogy a regény általánosan a formatörténeti tapasztalat újrarendezője, hagyományából válogat, szétszedi azt, de nem áldozza fel. Az allúziók<sup>160</sup>, átvételek, átírások<sup>161</sup>, torzítások korának dinamikáját jelek és

---

<sup>159</sup> Zárójeliesen meg kell jegyeznünk azt, hogy az eposz értelmezésekor a fordítás folyamatát sem hagyhatjuk teljesen figyelmen kívül. A műalkotás értelmezéseiben él, s ezek mindig a magyarázott és magyarázó nyelv kölcsönhatásának eredményei (Szegedy-Maszák 1995: 28).

<sup>160</sup> Dobos István szerint a 90-es években a hazai komparatiztika számára a valódi hermeneutikai feladatot az intertextualitás integrálása jelentette. Ebből a távlatból a komparatiztika új útjait kereső hazai kutatók az allúzió, az idézet, a kölcsönzés a szerzők közötti kapcsolat horizontján történő



szövegalakzatok, nem pedig eszmék felidézése biztosítja. (Thomka 2001a: 11). A szövegben működő allúziók szerepéről Jenny a következőket állapítja meg.

Bizonyos megszakadás (décrochage) játszódik le a beszéd szintjén és egy olyan diskurzus lép elő, melynek ereje végtelenül felette áll a szokványos monologikus diskurzusénak. Az allúzió elég ahhoz, hogy a centírozó szövegbe beléphessen egy értelem (sens), egy megjelenítés, egy történet, egy ideológia-együttes anélkül, hogy ezeket el kellene mondanunk. Az a szöveg, amelyből származnak, ott van, virtuálisan jelen van, a szöveg egész értelmének hordozójaként, anélkül, hogy meg kellene fogalmaznunk. (...) Másrésről azonban az „idézett” szövegnek bizonyos értelemben le kell mondania a tranzitivitását: többé már nem beszél, hanem beszélnek. Már nem denotál, csak konnotál. A saját szakállára már nem jelent semmit, átlép a nyersanyag állapotába, mint a „mitikus barkácsoláskor. (Jenny 1996: 33-4)

A centírozó szövegbe került allúzió képes „az idézett” szöveg virtuális megjelenítésére, anélkül, hogy el kellene mondanunk. Az irodalmi allúzió<sup>162</sup> két szöveg egyidejű aktivizálását teszi lehetővé. Ennek az egyidejű aktivizálásnak az eredményeképpen olyan intertextuális minta jön létre, amelynek természetét nem lehet előre meghatározni. Természetesen az alludáló szöveg megértése az allúzió aktualizálása nélkül is lehetséges, ez azonban az interpretációt gazdagítja, amely a séma bilaterális természetében jelentkezik (Ben-Porat 1976: 107-15).

---

értelmezését kissé meghaladottnak látják, a figyelem később inkább a befogadó transzformáló eljárásaira irányul (Dobos 2002: 41).

<sup>161</sup> Thomka *Beszél egy hang* című könyvében az átírást az átvétel megfelelőjeként értelmezi. A jelenségkörön belül a műfaji, strukturális átvétel-típusokat vizsgálja (Thomka 2001a: 37).

<sup>162</sup> The literary allusion is a device for the simultaneous activation of two texts. The activation is achieved through the manipulation of a special signal: a sign (simple or complex) in a given text characterized by an additional larger „referent”. This referent is always an independent text. The simultaneous activation of the two texts thus connected results in the formation of intertextual patterns whose nature cannot be predetermined. (Ben-Porat 1976: 107-8)

Az irodalmi hivatkozás két szöveg egyidejű aktiválásának eszköze. Az aktiválás egy speciális jelzés működtetésével érhető el: ez egy adott szövegben egy (egyszerű vagy összetett) jel, melyet egy másik, nagyobb „jelzett” elem / referens jellemez. Ez a referens mindig egy független szöveg. Az így összekapcsolt két szöveg egyidejű aktiválása olyan intertextuális minták létrehozását eredményezi, melyek természete előre nem határozható meg. (Ben-Porat 1976: 107-8 – fordítás tőlem)

Szemantikai megközelítésben az allúzió markerek<sup>163</sup> (amelyek valamilyen módon a jelzett forrásszövegre utalnak) tulajdonnévként viselkedhetnek. Egyrészt megjelölhetnek személyeket (unique individuals), másrészt azonban pontosan meghatározhatják, leszűkíthetik azokat a tulajdonságokat, amelyek az allúzió jelentéséhez relevánsak. Bizonyos esetekben a járulékos jelentés (connotation) nem minden aspektusa jelenik meg az allúzió markerben. Az allúzió markerek egy fontos csoportja visszautal az irodalmi konvencióra azért, hogy az irodalomtörténet során hozzá kötődő attribútumokat felidézze (Perri 1978: 290-305).

Hasonló történik Szabó Magda regényében is: a jelzett forrásszövegre visszautaló allúzió markerek pontosan megjelölik, leszűkítik, többször pedig átalakítják a releváns tulajdonságokat. Példaként említhetnénk Aeneas, Kegyesatya megszólítását, amely kezdetben, még a történet elején is szűkebb jelentést hordoz, hisz Aeneas nem viselkedik a nevéhez méltóan, de a szerepek felcserélődésével párhuzamosan (miután Creusa viseli Aeneas nevét) a jelző újabb jelentésváltozáson, egyfajta ironikus deformáción megy keresztül. Hasonlóképpen említhetjük Lavinia, a mosolyszemű jelzőjét, s annak többszörös jelentésbeli átalakulását. A használt attribútumok az eposz szövegét aktualizálják, de egyúttal a szituációból kibontakozó ironikus távolság a regény egyik jellegzetes működési mechanizmusát is példázza.

Caieta stratégiai zsenialitása azonnal kiviláglott, (...) hibátlan görögségével azt kiáltozta, itt fut a *cirkusz*, a Kelet Gyöngye *trupp*, a dicső Agamemnonnt keresi, és a pettyesagyú Ulissest, eljátszani számukra a díszvacsorán, mint menekültek előlük kiskocsin Trója legyőzött, béna szellemei. (AP 25 - kiemelés tőlem)

A történelemben való behelyeződés a regény kapcsán különösen hangsúlyos kérdéseket vet fel. Iser mellett érvel, hogy a fikcionális szövegek repertoárja nem pusztán azokból a szövegen kívüli elemekből áll, amelyek a korszakos eszmerendszerből származnak, a szövegbe az előző korok irodalma, egész tradíciók is beépülhetnek. A repertoár elemeit mindig a korábbi irodalom és a szövegen kívüli normák keveréke adja (Iser 1980: 58).

---

<sup>163</sup> Tanulmányában Carmela Peri az irodalmi allúzió szemantikai és pragmatikai megközelítéseit vizsgálja (Perri 1978: 289-307).

A regény tartalmi elemeinek vizsgálatakor az újraírás fogalmának létjogosultsága is szóba kerül. A problémakört a (néma) szereplő, az *Aeneis*ben meghalt feleség, Creusa szerepe bonyolultan árnyalja. Szabó Magda regényének kiindulópontja ugyanis megkérdőjelezi az eredeti történet honalapításának legitimitását<sup>164</sup>. Ez a kérdéskör pedig részben a narratológia feminista értelmezéséhez vezet bennünket. Sokszor hallhatunk arról, hogy a hatvanas-hetvenes évek fordulójától jelentkező feminizmus, különösen az Egyesült Államokban, az irodalomtörténeti kánon átrendezéséhez vezetett (Dobos 2002: 84). A feminista irodalomkritika egyik fontos kutatási területét adja azoknak a műveknek a vizsgálata, amelyek olyan negligált szereplők szemszögéből láttatják újra a történetet, akik a nemcsak a társadalomban másodrangúak, elnyomottak, de ez a műben betöltött szerepükben is ez tükröződik<sup>165</sup>. A Szabó Magda által újraírt *Aeneis* / Creusa történet megfelel ennek a vizsgálódási szempontnak is. Az újraírt történet középpontjában az az eredetileg marginális (néma) szereplő, az *Aeneis*ben meghalt feleség, Creusa: itt a metamorfózis irodalmi toposzának segítségével menekül meg. Bár a dolgozat nem a feminista narratológiai szempontrendszer érvényesítését tűzte ki, mégis fontos megjegyeznünk ezt a lehetséges értelmezési irányt is. René de Ceccatty a regény írói tervét, modern megoldásait Marguerite Yourcenar *Hadrianus emlékezései* című naplószerű fiktív regényéhez, illetve Virginia Woolf *Orlandójához* hasonlítja. Szerinte Szabó Magda az antikvitás elmélyült ismerete mellett az európai képzeletvilág modern és merész átalakítása révén újabb androgün mítoszt teremt<sup>166</sup>.

---

<sup>164</sup> Erről egyébként Szabó Magda is ír, a regényről íródott keletkezéstörténetben (Ld. [http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/SZABO/szabo00009\\_kv.html](http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/SZABO/szabo00009_kv.html) (2011. 08. 29).

<sup>165</sup> Itt példaként az angolszász irodalomból Charlotte Brontë regényét, a *Jane Eyre*-t említhetnénk. A regény egyik marginális szereplője, Bertha, Jean Rhys regényének (Széles Sargassó-tenger) főhőseként tér vissza. Hasonló példát a kortárs magyar irodalomban is találhatunk. Lovas Ildikó *Spanyol menyasszony* című regényének egyik történetszálában Jónás Olga én-története Csáth Géza precízen vezetett naplóihoz, életének utolsó időszakához ad új nézőpontot. A feleség additív, s kétségkívül fiktív narratívája a regényt a Csáth-legendához kapcsolja (Sinka 2011: 92).

<sup>166</sup> A kritika a regény francia fogadtatása révén jelent meg magyarul az Élet és Irodalom megjelölt számában. Ld. [http://www.es.hu/;8222;szabo\\_magda\\_valosagos\\_csoda8221;;2009-09-06.html](http://www.es.hu/;8222;szabo_magda_valosagos_csoda8221;;2009-09-06.html) (2011 08.10).

Másrészről az említett irányt a metafikciós irodalom<sup>167</sup> bizonyos vonulatába is besorolhatjuk, s a továbbiakban ennek a részletesebb kifejtésével folytatom a regény interpretálását. A metafikatív irodalmi vonulat valamely történet „igazságának” megkérdőjelezését gyakran társította a nyilvános beszéd lehetőségéből kizárt csoportok előtérbe helyezésével. Vélhetően bármely történet elbeszélője (s ennek politikai nyomatóka talán a történetíró esetében a legjelentősebb) akár szándékoltan, akár az események közötti, a történet megkomponálásával szükségképpen együtt járó válogatás révén elhallgattat bizonyos „hangokat”. E hangok (színes bőrűek, nők, homoszexuálisok stb.) utólagos szóhoz juttatására történtek szépirodalmi kísérletek.

---

<sup>167</sup> Itt fontos megemlítenünk a Robert Scholes: *Fabulation and Metafiction* című munkáját. Scholes az általa vizsgált szerzők műveiben a metafikció eltérő kifejezésformáit (formális, strukturális, behaviorista, filozófiai) vizsgálja (1980: 114-123). McCaffery mellett érvel, hogy a metafikciós jelenségek nem egyfajta irodalmi vákuumban jöttek létre, hanem az eltérő művészeti irányzatokban nagyon is megalapozottan jelen lévő avantgarde tradíciójából (McCaffery 1982: *Preface x*).

### 4.3 A METAFIKCIÓ JELENSÉGE

A metafikció jelensége legáltalánosabban a fikció fikcióként való tematizálását jelenti. Felhívja az elbeszélés közvetettségére a figyelmet. A metafikció nem műfaj, sokkal inkább írásmód<sup>168</sup>. Olyan fikcionális szöveg, írás, amely saját megalkotottságára tudatosan reflektál. Kérdéseket tesz fel a világ és a fikció egymáshoz való viszonyáról, de a fikció struktúráin kívül felfedezheti a világ lehetséges fikcionalitását is. (Waugh 1984: 2).

A metafikció terminusa egyrészt a fikció olyan típusára utalhat, amely közvetlenül tanulmányozza saját szerkezetét, vagy kommentálja, elmélkedik más, őt megelőző fikciók formájáról, nyelvezetéről. A második, sokkal általánosabb kategória mindazon könyvek összességét öleli fel, amelyek az összes fikcionális rendszer (fictional systems) működésének bizonyos aspektusaira utalnak. Azonban azt is hangsúlyoznunk kell, hogy a metafikció jelensége nem feltétlenül jár együtt a hagyományos szerepek, eljárások elvetésével. Gyakran a mű metafikciós aspektusai csupán olyan kis szerepet játszanak, esetleg harmonizálnak a mű más aspektusaival, hogy szinte észrevétlenek maradnak. Metafikciós impulzusai még azoknak a műveknek is lehetnek, amelyek látszatra mind formájukban, mind tartalmukban konvencionálisak (McCaffery 1982: 16-7).

Hites Sándor a metafikció jelenségét a közelmúlt angolszász regényirodalmában vizsgálva azt összegzi, hogy a metafikció teoretikusai, képviselői jórészt az elbeszélő hagyománynak olyan vonásaival szemben határozták meg magukat, amelyek „valamely rendezett valóságnak megfelelni képes formák összességét látszottak képviselni”. Ilyen jellemzőknek számított például a jól formált cselekmény, az időrend

---

<sup>168</sup> „Any text that draws the reader's attention to its process of construction by frustrating his or her conventional expectations of meaning and closure problematizes more or less explicitly the ways in which narrative codes – whether 'literary' or 'social' – artificially construct apparently 'real' and imaginary worlds in the term of particular ideologies while presenting as transparently 'natural' and 'eternal' (Waugh 1984: 22).

„Minden olyan szöveg, amely meghiúsítja az olvasó jelentésre és befejezésre vonatkozó hagyományos elvárásait, és ezzel figyelmét annak szerkesztési folyamatára/ (narratív kódjaira) irányítja, nyíltan felveti azt a problémát, hogy az elbeszélés – akár 'irodalmi' akár 'szociális' – szabályai mesterségesen látszólag 'valós' és képzelt világokat hoznak létre bizonyos ideológiák segítségével, miközben azokat 'természetesként' és 'örökkévalóként' jelenítik meg” (Waugh 1984: 22 – fordítás tőlem).

tiszteletben tartása, a mindenható elbeszélő tekintélye, a szereplők jellege és megnyilatkozásai közti ésszerű kapcsolat meglétébe vetett hit, oksági viszony feltételezése a lét mélyben fekvő törvényei és az élet felszíni jelenségei, részletei között. A metafikciót ezzel szemben olyan irodalomként definiálták, amely szisztematikusan és hivatkozón saját irodalmiságát állítja előtérbe. A terminust főként olyan művekre alkalmazták, amelyek osztozva a sokszerű, ellentmondó perspektívák, a legkülönbözőbb grafikai és tipográfiai eljárások kedvelésében, önnön szerkezeti elveiket vizsgálva, nem pusztán a fiktív elbeszélés természetét, de a valóság és a képzelet viszonyát, a szövegen kívüli világ fiktív vonásait is nyíltan fejtegetik. A szerepének tudatában lévő elbeszélő, esetenként tradicionális elbeszélésmódokat megidézve-újraalkotva, leleplezni vagy feltárni igyekszik a bevettnek ítélt irodalmi konvenciókat. E regények előszeretettel élnek azzal az eszközzel, hogy felhasználják, de egyben ki is forgatják valamely jól ismert irodalmi mű tematikus vagy formai eljárásait. A metafikció hazai megjelenési formái sok esetben azt az irodalomszemléleti fordulatot erősítették, amely a műértést igyekezett eloldani a naiv valóságvonatkozás igényétől, s elvetette azt a szemléletet, amely szerint az irodalmi művek leírhatóak bizonyos társadalmi folyamatok, eszmék kifejeződéseként. A metafikció angolszász gyakorlata – a formalista olvasatok mellett – szándékosan felerősítette a didaxis különböző megnyilvánulási formáit, köztük elsősorban a politikai érzékenységet. Ez az irodalmi vonulat tehát bizonyos tekintetben nagyon is didaktikus kommunikációt folytatott<sup>169</sup>.

A metafikciós szemlélet, a fikció folyamatainak tudatosítása a regényben jelentékeny szerepet játszik. A következő idézetet értelmezhetnénk akár a szerzőség, valóság már eddig is megfogalmazott kritikai problematikájának fikcióban való tükröződéseként is: „Végzet ellen nincs orvosság, de az érdeemesek nevét megőrzi a történelem, hát ki-ki úgy éljen-haljon, hogy ne hozzon szégyent a családjára a rólunk írandó hőskölteményben.” (AP 149-50).

---

<sup>169</sup> Ld. <http://www.forrasfolyoirat.hu/0206/hites.html> (2011. 08.15).

A szerzőség kérdése<sup>170</sup> és a fikcióalkotó tevékenység a metafiktív irodalom hangsúlyos pontja. Voltaképpen védekező reakcióként is értelmezhető a szerző halálát bejelentő, a fikció mimetikus képességeit megkérdőjelező kritikai elméletekkel szemben, s nem azok felismeréseinek alkalmazásáról (Lodge 1995: 154). A szerző, olvasó kapcsolatára, az olvasói absztrakcióra a szöveg kommentárszólama is reflektál.

Hitetetlen, milyen fantázia nélküli a valósághoz mérten az irodalom. (...) Mit mer az epika, hogy rögzítheti így Hecubát, aki olyan elkerülhetetlen és természetes tény miatt, mint a halál, feladja lépcsőzetes életstílusát és önmagát? Gyalázat! Tudod mi történik, Lavínia? A rapszódosz elzengi saját rekonstrukcióját, és amit a hallgatóság hallani szeretne, illetve elvisel. Mindenki úgy örül, ha egy adott pillanat adott helyzetében azt képzelheti, Hecuba is úgy cselekedett, ahogy ő, a történet hallgatója tett volna: sír és menekül. (AP 137)

A regény metafikciós vonatkozásai közül több az irodalom és az eposz működési mechanizmusaira utal. A költő, író (rapszódosz) írói intenciójaként számon kért igazság relativitása a mű során többször is előkerül.

Ha valaki költő idillnek meri ábrázolni az életet, és azt írja, dicső vállalkozás volt a trójai háború, a vitézek pedig mindkét oldalon a világ példaképei, magatartást diktáló csodalények, kilógatom valami szirtfokon, mint Cassandrárt az anyja. Nekem ne legyen boldog és világoskék az irodalom, hanem fekete, mint az alvadt vér, hazudni bárki tud honorárium nélkül is, de aki pénzt vesz fel érte, az igazat beszéljen, legalább amíg én földi valómban ellenőrizni tudom... (AP 154)

Az utalások azonban egyre inkább az „élet” és az „irodalom” szétválását<sup>171</sup> jelzik, s az irodalomra vonatkozó metafikciós utalások az „igazság és a „hazugság”

---

<sup>170</sup> David Lodge metafikciós szemléletű tanulmányához meghatározó háttérrel ad az intertextualitás részben már említett Bahtyin, Barthes és Paul de Man (Lodge 1995: 149-59).

<sup>171</sup> Az élet, történelem és irodalom szétválása tematizálódik a következő idézeteknél is: Miért ütöttél meg, kis tehén? Ennyire abszurdum, hogy megöltem önmagamot? Hát ha ez a verzió se kell, tedd vissza szépen az írha derékaljat, és aludjunk. Minden házasságban vannak viharok, körötted momentán túl tömény a mitológia. (AP 176) Jegyezd meg, Achates, minél több megfogalmazásban forog közszájon az, ami valakivel megesett, annál hasznosabb történetesnek, rapszódosznak, családnak. Az érintetteknek azért, mert annyiféle minden egyszerűen nem is eshet meg senkivel, s ha ez a tétel áll, az is állhat, hogy

különbségeit mélyítik el: „csak hogy vigyázzon Iopas, a dálnok, mert a lelki halál mint epikai tárgy nem elég konkrét, némi konkrétum nélkül pedig az utókorra hagyható hazugság értéke vitathatóvá válik.” (AP 182-83).

Szignifikáns meglátás az, hogy a metafikciós tendenciák, a fikció folyamatainak tudatosítása az olvasó mindennapjaira is befolyással lehet. Felismertetheti, hogy mindannyiunk hétköznapi valósága – hasonlóan a fikcióhoz – szintén képzeletbeli absztrakción alapul (McCaffery 1982: 3-5). Hites ezzel kapcsolatban hangsúlyozza, ha egyértelművé válik, hogy a regényszereplők nem ábrázolt tudatok, hanem nyelvi funkciók, akkor az egységes személyiség eszméjének elbizonytalanítása jobban megértetheti az olvasóval saját világbeli szubjektivitásának alakváltásait is. A fikcióalkotás vizsgálata olyan lehetőségként értelmeződik, amely enyhít a metafikatív regényhősök révén modellált önmeghatározási nehézségeken<sup>172</sup>. Creusa / Aeneas következő, Laviniára vonatkozó megjegyzése ezzel összhangban értelmezhető.

Pedig mennyire szánlak Lavinia, papnője és áldozata annak a szatírjátéknak, amit rád kényszerítettünk, én és a történelem. Minden merő perverzitás körülötted, te boldogtalan, fémjele lettél egy valamikori világbirodalomnak,

---

esetleg egyáltalán nem is történt semmi. A család mindent költészetnek vagy rágalomnak minősíthet, a rapszódosz meg hiába fűr-farag, nem sokra megy a hírrel, legalábbis nem többre, mint a szórakoztató vagy sokkolni akaró művészeti ág bármelyik művésze. A történész aztán végképp elvégzi az átalakítást, és a momentán nemzeti igény szerint modellíroz. Egyébként egyre megy, előbb-utóbb minden verzió elavul. Míg a történet megkapja végső formáját, s a dálnok, a tudós meg a néphagyomány felhossa a föld alól és összezsirizeli azokat a cserepeket, amelyekből egy hajdani szituáció restaurálható, a valaha élt hősök valódi motívumaival, reális emberi-isteni profiljuk gyanított rajzával, akkorra már annyira más világ lesz, hogy nem értik majd sem a szakemberek, sem a művelődni vágyók, ugyan mi okozott problémát vagy felháborodást a vonatkozó naiv historiában annak idején. (AP 234-35)

Utóbb a rapszódoszok énekéből értesültem, úgy jött, akkor éjjel, hogy előzőleg elégetett minden Sychaeus-émléket, tiszta lappal akarta megkezdeni velem az új életet, áldozott férje és Creusa szellemének előbb, így indult el a szobám felé. Szerencsére a matrózok énekében más helyszínen zajlott le a katasztrófa, a legenda megrendezte a vadászatot, és a személyemet jobбомon Dido, balomon Iarbas beállításával barlangba helyezte, amely körül vadul rikoltottak a nászt követelő nimfák. Jobb verzió, mint ami a valóságban lefolyt, isten őrizze, hogy átírják. (AP 254)

Ezt a mi mostani találkozásunkat viszont mindenképpen tartsd örökre titokban, ennek a híre nem juthat el a rapszódoszok közé, ez nem a nyilvánosság fülébe való. Engedd, hogy megcsinálják távozásomról a maguk verzióját, hiszen gyönyörű lehetőség nyílik a közhelyekre, az igazság csak feldúlná és megdöbbené őket, mit gondolsz, hogyan reagálna egy átlagos tehetségű rapszódosz arra, hogy én nem az enyéimtől búcsúztam könnyzáró és imák között, hanem veled volt találkám ma éjjel, és neked adtam át a titkos államrezont, a végső utasításokat és kéréseket, nem Iulus fiamnak, nem Achatésnek, és Itáliában egyes-egyedül töled búcsúztam el, nem a feleségemtől. (AP 273-74)

<sup>172</sup> Hites <http://www.forrasfolyoirat.hu/0206/hites.html> (2011. 08.15).



amelynek alapköve olyan súllyal nehezedik szegény, emberi életre méretezett testedre, hogy máris roskadozol alatta. (AP 137)

Ez a kommentár<sup>173</sup> is mutatja a szövegben kreálódó metanarratív olvasatot, Creusa Aeneasként tudatában van saját életének, történetének fikcióvá válásával. Laviniához fűzött megjegyzései jól példázzák ezt: „belőletek is jó ideig élni fog az irodalom.” (AP 187) vagy „ennyire fiatalon ne légy olyan, mint a valamikori római ódák” (AP 217). Ez utóbbiból még az idő perspektívájával való szerzői játékot is kihallhatjuk.

---

<sup>173</sup> Megfigyelhetjük azt is hogy az intertextualitás Creusa / Aeneas én-elbeszéléseiben jelentkezik, a többi szereplő tudatát megkerüli. A kommentárok kiszólásai különböző diskurzusokhoz (protestáns, romantikus, orvosi, jogi) tartoznak.

#### 4.3.1 METAFIKCIÓS ELJÁRÁSOK: AZ IRÓNIA MŰKÖDÉSÉNEK ASPEKTUSAI

A többi szövegelemzésre törekvő intertextuális vizsgálódáshoz hasonlóan a dolgozat céljai között szerepel az intertextuálisan beágyazott szövegelemek szemantikai funkcióinak, szerepének leírása, magyarázása. Láthatóan a kortárs regényszövegek követhetik az általuk tematizált konvenciókat, de tarthatnak egyúttal ironikus távolságot is, sőt az ellentétezés, paródia eszközeivel is élhetnek. Az elbeszélő szövegvilágot alakító tevékenységén belül a szöveg szerkezetét befolyásoló intertextuális mintákat, irodalmi, kulturális konvenciókhoz való viszonyulását fontosnak tartom figyelembe venni, hiszen a kézenfekvő szemantikai szempontokon túl az intertextualitás jelenségének pragmatikai vonatkozása is van: az intertextuális elemek jelentéskonstrukcióban betöltött szerepének megvilágítása a terheltebb szövegek befogadásának egyes problémáira is fényt deríthet.

A groteszk, az irónia és a humor is a szövegből kimutatva az intertextuális olvasásra irányítja a figyelmet, hiszen a szöveg hatását csak az intertextuális olvasatban nyeri el (Riffaterre 1974: 278). A szöveg különféle deiktikus funkciói (pl. az ironikusság) azonban csak történetileg értékelhetők, hiszen ezt az adott esztétikai hagyományértés befolyásolja (Kulesár-Szabó 1995: 514). Gadamer<sup>174</sup> szerint is az irónia és a tréfa lehetőségességének mindenkori feltétele egyfajta hordozó egyetértés (Gadamer 1991: 30). Hasonlót érezhetünk a következő szöveghelyen is, hiszen a huszadik század második felében kibontakozó abszurd irodalom drámáiból ismert, jellegzetes fogalmak azonnal aktivizálódhatnak.

---

<sup>174</sup> Gadamer úgy véli, hogy a kommunikatív nyelvi magatartásnak sok formája létezik. Magában a kommunikatív folyamatban azonban a szövegeződéssel szemben ellenállást tanúsítanak. Ennek három formáját különbözteti meg: antitextusoknak a beszéd olyan formáit nevezi, amelyek a szövegeződéssel azért szegülnek szembe, mert bennük az egymással folytatott beszédet végbevivő szituáció meghatározó. Gadamer például az irónia használatát idetartozónak ítéli. A szövegellenes szövegek második típusába a pszeudotextusokat sorolja. Ide tartozik az a beszédhasználat, írásgyakorlat, amely nagy számban tartalmaz olyan alkotóelemeket, töltelékanyagot, amelyek egyáltalán nem tartoznak az értelem közvetítéséhez. A harmadik típusba a pretextusok tartoznak. Így Gadamer azokat a kommunikatív megnyilvánulásokat nevezi, amelyek „megértése nem az értelem bennük intencionált átadásban teljesedik be, hanem azokban valami elleplezett jut kifejezésre”. Az interpretáció feladata az, hogy átlásson ezen az „űrügyn”, és kiderítse a leplezett, rejtőző értelmet (Gadamer 1991: 29-31).

Tudod, én már az iskolában megérezttem, hogy a megígért jövőben számtalan groteszk elem lesz, céloztam is egyszer erre, csak a főpap elengedte a füle mellett, pedig nem tévedtem, mi itt most nyakig ülünk a groteszkben, ezért abszurdum, hogy minden miatt, ami van vagy nincs, neked, éppen neked legyen a legtöbb könnyeznivalód. (AP 191)

Valóban, nem nehéz belátnunk, hogy a reprezentáció szimbolikus elemei, az elbeszél és a közvetített dolgok a megértésbe mindig a látószög torzulásaival együtt épülnek be. A kortárs próza<sup>175</sup> alkotóinak iróniája, nyelvi mintái, kulturális kódjai, utalásai, allúziói, egy idő múlva nem felismerhetők (Thomka 2001b: 101-2). Ezt a megállapítást árnyalja Kulcsár-Szabó Zoltán kijelentése, miszerint az adott korszakba beágyazódott befogadói ingerküszöb működésének sajátosságai miatt sokkal nagyobb esély látszódik egy kortárs szöveg intertextuális intenciót felismerni, mint egy korábbi mű intertextuális háttérét feltérképezni. A jelölés recepciós esélyei sokkal inkább a befogadó jelölési „ingerküszöbétől” függnének, amit nyilvánvalóan leginkább az adott korszak határoz meg. Ezért is egy kortárs mű intertextuális „intenciói” felismerésének nagyobb esélye lehet, mint egy régi szöveg intertextuális „háttere” feltárását célzó olvasási stratégiának (Kulcsár-Szabó 1995: 516).

Thomka szerint az irodalom természetes belső folyamatainak a része, hogy míg bizonyos korokban a minta, előkép, preforma, architextus normaként (tisztelgés, kötődés kifejeződése) szerepel, később inkább az eltérés, destruálás, ironikus deformálás, a paródia, rájátszás, felidézés és idézés gesztusai kerültek előtérbe (Thomka 2001: 39). Ez utóbbi gesztusok a vizsgált regényben értelmezésében is fontos szerephez jutnak, azonban értelmezésük komplex irodalomtörténeti vonulata nem könnyíti meg az említett jelenségek tanulmányozását.

Paul de Man „*Az irónia fogalma*” címet viselő előadásában az irónia definiálásának nehézségeit leegyszerűsítve abban látja, hogy egyrészt látszólag felölel minden trópust (például Northrop Frye is trópusként, szóalakzatként definiálja Frye

---

<sup>175</sup> Thomka itt Esterházyra, Parti Nagyra és Garaczira utal (Thomka 2001b: 101), de feltételezésem szerint ez a meglátás nem korlátozható csupán az ő prózájukra.

1998a: 39), másrészt viszont nehéz trópusként definiálni<sup>176</sup>, mivel például nyilvánvalóan olyan performatív funkcióval is rendelkezik, amely a látszólag a tropologikus mezőn kívül esik (de Man 2000: 176-77). Schlegelt vizsgálva, de Man azt jegyzi meg, hogy az irónia mindenütt jelen van, nem korlátozódik meghatározott szövegrészekre. Saját meghatározásában az irónia nem más, mint a trópusok allegóriájának „permanens parabázisa”. Szerinte a trópusok allegóriája önálló rendszerszerűséggel, narratív koherenciával rendelkezik, az irónia ezt szakítja meg. Következésképpen minden iróniaelmélet a narratív teóriák érvénytelenítése, lerombolása is. Az előző gondolatmenetből kiindulva jut el de Man annak a felismeréséig, hogy narráció nem létezik reflexió és dialektika nélkül, és az irónia ezt a dialektikus reflexív jelleget, azaz a trópusokat bontja fel (de Man 2000: 194-200).

Az irodalmi konvenciókhoz való ironikus viszonyulás már az *Invocatio*ban és a regény utószavában is megfigyelhető. Ahogyan ezt már az előző fejezetben is érintettük, a regényt és az eposzt létrehozó író szándékban megjelenő hihetetlen különbségben is az irónia működése vehető figyelembe. A Vergilius írói intenciójában jól azonosítható uralkodó előtti tisztelgés, dicséret, Szabó Magda regényében ez egészen eltérő előjellel jelentkezik. A regény és a pretextus eltéréseiben az ironikus deformálás, a rájátszás és a paródia gesztusai vehetőek észre. A kora középkori szokásokig<sup>177</sup> visszanyúló ironikus beszédmód a formákat, azok működéseit szétmarja és elferdíti, csakúgy, mint a jelentés folyamatát és az azokat irányító tipológiákat. Ezeknek az elemeknek megvannak a formai ismertetőjegyei, amelyek legtöbbször jól azonosíthatóak a szókincs és a szintaktikai csoportok szintjén, illetve azok megoszlásában, amit a retorikában colores-ként ismerünk (Zumthor 1991: 109).

---

<sup>176</sup> Arra a kérdésre, hogy hogyan határozhatjuk meg az irónia fogalmát, problémáját de Man a német romantikusok (például Schlegel, Hegel, Kierkegaard) fogalommagyarázatához tér vissza. Úgy látja, hogy Schlegel kritikái az iróniát három dologra vezet vissza, azaz az irónia hatástalanításának három módja van. Az első az, amikor az iróniát esztétikai gyakorlattá vagy művészi eszközzé redukáljuk. A másik módja az, ha visszavezetjük az én, mint reflektív struktúra (az én megkettőződése, tükörszerű struktúrák az történelem dialektikájába (de Man 2000: 180-85).

<sup>177</sup> Frye szerint az irónia fogalmával már Arisztotelész *Etikájában* is találkozhatunk. Az irónia fogalma azt a technikát jelöli, amelynek segítségével a valóságosnál kisebbnek látszunk: „ez az irodalomban nem más, mint a lehető legkevesebb szóval a lehető legtöbbet mondás technikája, illetve még tovább általánosítva, olyan szóalakzat, amely kitér a direkt közlés, azaz önnön nyilvánvaló jelentése elől.” (Frye 1998: 39).

A regényben a szókincs és a szócsoporthoz szintjén észrevehető irónia nagy részben Creusa narrációjában található: „Aeneas *idétlenkedett* ahelyett, hogy összeállította volna már a maga hivatalos *motyóját*, az államalapítási kellékeket” (AP 9 – kiemelés tőlem). Bizonyos értelemben ezeket a példákat buffoként<sup>178</sup> is értelmezhetjük, hiszen a narratív illúzió megtörik.

Az eredeti eposzhoz, a szituációhoz, szereplőkhöz tartozó pátoszt, fenséget, dicsőséget teljes mértékben aláássa a regiszterváltásból, illetve a nem megfelelő regiszter használatából fakadó irónia: „Mit tud Faunus isten-ősapád? Gyorsan, mit a *profilja?*” (AP 71 – kiemelés tőlem). „Hősi módon meghalni mindig *primán* tudtunk Frígiában (AP 173 – kiemelés tőlem).

Az ironizáló szándékot a szöveg több helyen tudatos neologizmusokkal éri el: „Achates majd elvezeti a népet, ismeri a *forगतókönyvet*, és mindig ezerszer többet ért a férjemnél.” (AP 29 –kiemelés tőlem). „Mi Trójában nem szoktunk *véleménykutatást* tartani” (AP 52 – kiemelés tőlem). „Sajnos a túlélésnek megvannak a szabályai, és a te *bukolikus* igazmondásod, amilyen megható, olyan veszedelmes.” (AP 216 – kiemelés tőlem) „Meséljek én? De hisz *biedermeier* szíved azonnal elutasítja. ( AP 218 – kiemelés tőlem).

Első ránézésre is az ironikus deformálás egyik típusát az eredeti eposz szereplőiehez kötődő attribútumok, tulajdonságok szisztematikus megváltoztatása adja. Ez lehet teljesen explicit, a denotatív jelentésszinten megjelenő módosítás. Ennek az egyik legszembeötlőbb példáját Aeneas hihetetlen tehetetlensége, döntésképtelensége szolgáltatja. A regény a Trójából való kimenekülés előtti órákban kezdődik. Aeneas legnagyobb problémája az, hogy megégett a karja (a „bóbikája”, „bóbácsa” (AP 13). A

---

<sup>178</sup> De Man értelmezésében a *buffo* a narratív illúzió megtörése, az *aparté* pedig a közönségnek való kiszólás, aminek segítségével a történet illúziója megtörik. A retorikában ezt *parabasis*ként nevezik. A parabázis egy diskurzus megszakítását jelenti, a retorikai regiszter átváltásával. De az *anacoluthon*t is használhatjuk, leggyakrabban olyan trópusok vagy körmondatok vonatkozásában, ahol a bizonyos elvárásokat létrehozó mondat szintaxisa megtörik, és helyette valami egészen más bontakozik ki. A *buffo* tehát egy parabázis vagy anakoluton, a narratív fonal (de Man ezen a tropológiai rendszerből kibontakozó narratív struktúrát érti) megszakítása. (de Man 2000: 194-195). A retorikai alakzatok szerepének meghatározása a de Man-kritika egyik kiemelt kérdésének tekinthető. Cynthia Chase például sokat emlegetett tanulmányában azt vizsgálja, hogy milyen szerepet játszanak a retorikai alakzatok nevei (kiemelten a prospopeia, a megszólítás és az antropomorfizmus) a szerző írásaiban (Chase 1997: 108-47).

fiktív fríg szókinszhez tartozó bóbács szó (emberi végtag, kéz vagy láb) gyermeki szóhasználata szintén a helyzetkomikumot erősíti. Anyját megidézve megkapja a kivonulás tervét, de ehhez sem tudja tartani magát, dajkája azonnal átveszi fölötté az irányítást, és Vénus Creusára vonatkozó utasításai sem teljesülnek: „Semmi sem stimmelt, anyja nem ezt parancsolta, de Kegyesatya nem tudta átvenni az irányítást Caetától, csak abban reménykedhetett, hogy Venus még egyszer előkerül, és elrendezi az összekuszálódott szálakat” (AP 25).

Hasonló deformálást vehetünk észre Aeneas apjának, Anchisesnek az ábrázolásában is, aki a regényben egy kerekesszékre ülő tehetetlen, bélműködéseinek is parancsolni képtelen, makacs öregember: „Anchises a tiltakozás és a szégyen közös présének nyomására szinte minden alkalommal igénybe is vette az edénykét, hisz ideges gyomorhurutja lett a gondolattól, hogy megbámulják” (AP 8). Az eredeti eposzban is megtaláljuk Anchises tiltakozását a trójai menekülés előtt, és a meggyőzése is hasonlóképpen zajlik le, de a regényből kiolvasható intenció az eposzból természetesen hiányzik.

Érdekesnek mondható az az írói megoldás, amely az Anchises lényét körülfonó, lealacsonyító tehetetlenséget Creusa Trójába való visszautazásakor, a regény utolsó fejezetében a tehetetlen aggastyánná vált főpap, Panthus alakjában ismétli meg. Ez egyrészt megerősíti a regény kezdő és záró fejezetének keretszerű kapcsolatát, másrészt tudatosan rombolja le a hősiesség felvillanó illúziójának lehetőségeit: „Ne nyúlálj hozzá, bűdös ez a vén. Szerintem maga alá is eresztett. Húzd messzebb, nem állom a szagát.” (AP 298).

Bizonyos elemek, attribútumok ironikus használata kevésbé hangsúlyos, a létrejövő kontraszt többször csak Creusa / Aeneas egyetlen kommentárjára korlátozódik: „Ne vihogj, hercegnők nem vihognak, pláne, ha azt udvariaskodtam a nevedhez, hogy mosolyszemű. Hát amilyen mosoly a te szemedben van, azt nem venném meg a piacon.” (AP 68).

Az eddig negatív előjellel érvényesülő megfordítások, a tulajdonságokban érzékelhető inverziók (deformálás) Creusa esetében más módon működnek. Creusa az eredeti eposz elhallgattatott mellékszereplője. Szerepe a hajóra szállás előtt

befejeződik, és az eredeti eposzban néhány utaláson kívül (ezek leginkább anyaként említik) igen kevés alkalommal kerül elő. A leghosszabb beszédét már halottként, az őt kereső Aeneasnak mondja el, s ebben is arra kéri férjét, hogy ne nagyon búslakodjon a halála miatt, menjen, hisz Itáliában várja őt leendő felesége<sup>179</sup>. Szabó Magda regényében azonban ő az, aki Aeneas helyét elfoglalja: nem pusztul el Trójában, ahogyan az eredeti eposzban, hanem megöli férjét, és ő éli végig a férje kalandjait. Helyzetére, külső vagy belső tulajdonságaira leginkább saját önironikus kommentárjaiból következtethetünk: „Évezredekig így fogja látni ezt a menetet mindenki: én elől apámmal, a gyerekekkel, s valahol hátul Creusa. Most mért mondom, hogy szeretsz? Micsoda? Mert vicces vagyok. Az. Jó a humorom, Lavinia.” (AP 177).

Ebben a kiszólásban is felfedezhetjük a Frye által kifinomultként definiált ironia működését. Míg a naiv ironia használatakor a figyelem az ironikus előadásra összpontosul, a kifinomult ironia csupán kijelent, s az olvasóra bízva annak ironikus tónussal való kiegészítését (Frye 1998a: 40). Az elbeszélés ironiáját az szolgáltatja, hogy a narrátor az általa elbeszélte történet gúnyos szemlélőjévé válik, kritikus távolságtartása aláásni látszik a szavahihetőségét (Ricoeur 2007: 284). A regényben Kabdebó a posztmodern eszköztár működését fedezi fel (Kabdebó 2007: 34). Bár amellet nehéz volna érvelnünk, hogy a regény jellegzetesen posztmodern alkotás, valóban találkozhatunk például ironiának olyan alkalmazásmódjával, amely a posztmodern irodalomban is kedvelt, s itt visszautalhatunk a regényben következetesen végigvitt énnel, önazonossággal való játéokra<sup>180</sup>.

#### 4.3.2 A PARÓDIA MŰKÖDÉSE

A regényben a paródia gesztusait is felismerhetjük. Zumthor szerint a paródia mint az írásművészet egyik eljárása nem különbözik a reminiscenciától, annak egy sajátos formáját képezi. A paródia működésével együtt jár, hogy utal valami másra, és

---

<sup>179</sup> Vergilius *Aeneis*ének erre a szöveghelyére (Vergilius 1907: 49-50) már korábban is utaltunk.

<sup>180</sup> Rudaš Jutka *Paul de Man és az ironia* című tanulmányában a posztmodern irodalom ironia iránti preferenciájában az önfeloldódást, a nyelvi játékban elvesző ént említi <http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/63/rudas.html> (2011. 11. 11).

minél szilárdabb egy hagyomány<sup>181</sup>, az általa használt alakzatok, annál nagyobb hatása van a paródiának (Zumthor 1991: 113-14). Itt is láthatjuk, hogy a paródia azáltal jön létre, hogy a parodisztikus szöveg egy témát „antitematikusan”, a „minta tematikája ellen” irányulva, a minta lealacsonyítása révén dolgoz fel (Orosz 2003: 136).

Bizonyos szövegeknél előfordul, hogy az intertextualitás nem pusztán feltétele a kód használatának, hanem láthatóan jelen van a mű formális tartalmának szintjén: mint például a az imitáció, a paródia, a montázs, az idézet és a plágium esetében. Ilyenkor a mű intertextuális determinációja kettős: a mű egyszerre kerül kapcsolatba a konkrét pretextussal, és az összes műfajába tartozó művel (paródia esetén például az összes parodizáló művel). Jenny felteszi a kérdést, hogy nem egy meghatározott formatípus idézi-e elő az intertextualitást. Ilyen lehetne például a paródia, mely túlkódolt formájával okot adhatna az „újramondásra”, de természetesen ezt azonnal el is veti, hiszen ha a paródia mindig intertextuális is, a jelenség nem korlátozódik csupán erre a műfajra (Jenny 1996: 24-6).

Az irodalmi paródia<sup>182</sup> mint metafikciós forma jelenségét Margaret A. Rose *Parody // Meta-fiction* című könyvében olyan műveken keresztül tanulmányozza, amelyekben a szerző, olvasó fikción belüli kommunikációs aktusa az írás folyamatára visszautaló metafikciós tükröket hoz létre, amelyek egyrészt sokat elárulnak a fikció céljáról, jellegéről, illetve a fikción kívüli világ tükrözéséről. A paródia mint metafikciós forma ugyanakkor a fikció korpuszának a kitágítására is alkalmas, hozzájárul az irodalomtörténet fejlődéséhez, ugyanakkor az irodalmi szövegek írásához, befogadásához kapcsolódó episztemológiai folyamatok, strukturális, társadalmi problémák kritikáját adja (Rose 1979: 13-4).

---

<sup>181</sup> A paródia a középkor irodalmi gyakorlatában jelentős eljárás volt, Bahtyin szerint egyik azon eszközöknek, amelyek miatt a XV. századi szövegekbe behatol a „komikus kultúra” (vö. Bahtyin 1971: 107, Zumthor 1991: 113).

<sup>182</sup> A paródia fogalmának meghatározására történt különböző aspektusú, kiindulópontú kísérleteket Rose a következőképpen csoportosítja: 1. a szó etimológiája. 2. komédiaként való használata irodalmi szövegekben vagy beszédekben retorikai eszközként. 3. a parodizáló szemlélete a parodizált szövegre és az olvasóra. 4. a paródia olvasóra tett hatása. 5. a szövegek felépítése azokban a művekben, ahol a paródia nem csupán egy specifikus technika, hanem a szöveg működésének módja (Rose 1979: 17 – fordítás tőlem).



Mivel a regény az eposzi mintát szisztematikusan, több szinten is megbontja<sup>183</sup> - nevetségessé teszi az eposz szereplőit, és a szerepcsere révén az egész itáliai honalapítás legitim voltát megkérdőjelezi – minden túlzás nélkül tekinthetjük parodisztikus szövegnek. Ez a megbontás egyrészt Aeneas / Creusa szerepcseréjében vizsgálható, de a szöveg más rétegeiben is megfigyelhető. A regény *Fuimus* névvel ellátott utolsó fejezetében Creusa visszahajózik Trójába, és azt találja, hogy a romokat turisták kutatják, bódékban lehet enni-innivalót, trójai csecsebecsét venni, s vezetést kérni: „Doroé, a Pálcás, aki Iliont elfoglalta magának, üzemelteti, még stricire is költ, egyébként megteheti, jól keres, hiszen bazárba csukta a katasztrófát, bűneik és büntetéseik összezsugorodtak a bodrik pultján szuvenírré.” (AP 305).

Az intertextuális<sup>184</sup> jelenségek komplexitásának mérésére többféle paramétert használhatunk, aszerint, hogy a diskurzusok variációjáról, megkettőzéséről vagy összekapcsolásáról beszélünk. Zumthor variáción azt az eljárást érti, amelynek lényege, hogy a szövegbe vagy egy korábbi pretextus szó szerinti részleteit építjük be, vagy pedig olyan célzásszerű formai jegyeket, amelyek más szövegek meghatározott csoportjára jellemzőek (Zumthor 1991: 111-2). Észrevehetően *A pillanatban* körvonalazódik egy inverzióval létrejövő antistruktúra<sup>185</sup>, ahol a diskurzus egy feltételezett korábbi diskurzusra (az eposz megfelelő szöveghelyei) reflektál. Ezzel mintegy arra kényszerítve az olvasót, hogy szétbontsa az üzenetet, és a szövegben egy dialogikus struktúrát ismerjen fel. Bizonyos szöveghelyek nagyon pontosan fedik fel a szövegen kívüli elemek szövegbe ágyazódásának sajátos mechanizmusát. Erre az első

---

<sup>183</sup> A kortárs irodalomban az eposzparódia hasonlóan működő mechanizmusait más alkotónál is megfigyelhetjük. Csányi Erzsébet úgy látja, hogy Esterházy *Termelési-regényében* már az eposzi műfajparódia okán is gyakori a felsorolás, az enumeráció. Feladata azonban a hősiesség erőfitogtatás helyett a lefokozás, a komikumba fordítás. Tanulmányában Csányi a szerb és a magyar irodalomban a '70-es évektől jelentkező korszakának ún. poétikai elbeszélésmód periódusát vizsgálva úgy találja, hogy a regényvilág szereplőjeként konkretizált narrátor alakja fokozatosan absztrahálódik, kilép a fikcióból, elidegenedik tőle. A narrátor alakjához kötődő metanarráció, az elbeszélői öntudat szövegszerű megnyilvánulásai, a narrátor kommentárjai is kívülre kerülnek, leszakadnak a narrátor figurájáról <http://periferia.btk.pte.hu/periferia/cse.htm> (2011. 08. 11).

Szirák szerint a parodisztikus írás-és olvasásmód térnyerése feltehetően az irodalmi nyelv diszkurzív helyzetének átrendeződésével összefüggésben a kilencvenes évek végén körvonalazódik (Szirák 2001: 39).

<sup>184</sup> Minden szöveg intertextus, olyan „egyesülési zóna, ahol két szövegsor metszi egymást”. Ezt Zumthor menciónak és dikciónak nevezi (Zumthor 1991: 111).

<sup>185</sup> Zumthor kifejezése (Zumthor 1991: 113).

fejezetben (*A fegyver és a férfi*) megtalálható trójai kivonulás konkrét példát is szolgáltat.

Nem tudom, Aeneas mikor öltözött át, talán az anyja varázsolta rá a vértet, sisakot, akkora toll volt a fején, mint egy zászló. Felejthetetlen út volt, s a Habszulte Gyilkos valóban megbénította köröttünk az ártó hatalmakat, meg sem közelített bennünket senki. Olyanok lehettünk a pusztulás kellős közepén, mint egy vicc, elől egy rohanó nő, én, azt egy perverz vénember kergeti egy sziszegő őrült húzta kocsin, mögöttük egy gyászhuszár, de piros struccotollal, egy hős, akkora cifra paizzsal, mint egy mosóteknő, egy falu bolondja, aki szabad kezén egy kisgyerek iparkodik, ezredesnek öltöztetve, az ezredes karján kosár, abból egy mindennel leszámolt macska füle mered ki, a vén szatír meg, aki az ifjú nőt kergeti, a szajrét is viszi, tele a kocsija egy sor gyanús szagot árasztó batyuval, mert az istenek és a kincses iszákon kívül Aeneas körberakta az apját azzal, amit még fel tudott markolni, leghátul egy szikár, szibillanézésű nő a sereghajtó, az arca, mint a kő. (AP 24-5)

A regény egyik fontos szerkesztési elveként jelentkezik a parodizáló dekonstrukció<sup>186</sup>. Ehhez Szabó Magda leginkább az inverziót használja, egy hagyományosnak tekinthető elem szimmetrikus kontradikciójával<sup>187</sup>. Žmegač<sup>188</sup> szerint az intertextualitás által kristályosodik ki a különböző interpretációk problematikája. Az intertextualitás lehetőségeinek és fajtáinak vizsgálatakor úgy találja, hogy az intertextuális eljárás vonatkozhat egy konvencióra, bizonyos elvárásokra, végső soron egy egész rendszerre. Az intertextuális kapcsolatot a szerző tudatosan hozza létre, hogy elhatárolja saját művét egy bizonyos fajta olvasói elvárástól. Ezt az eljárást kontrasztívnak nevezi. Az intertextualitás az olvasó figyelmének a téma és a stílus

---

<sup>186</sup> A parodizáló dekonstrukciót és a célként kitűzött reménytelen rekonstrukciót, mint szerkesztési elvet Orosz Magdolna is vizsgálja (vö. Orosz 2003: 137). Odorics úgy látja, hogy minden szöveg magában rejt a dekonstrukció lehetőségét, és eljuthat egy olyan állapotban, helyzetbe, amikor a dekonstrukciós mechanizmus beindul (Odorics 2003: 75).

<sup>187</sup> Zumthor kifejezése (Ld. bővebben Zumthor 1991: 113, 127).

<sup>188</sup> Žmegač az intertextualitás lehetőségei és fajtái vizsgálatakor induktív módszert alkalmaz. Az említett intertextualitás típusokon kívül Žmegač beszél még a historizáló intertextualitásról is. Ez nem a térbeli egyidejűséget, hanem a képzeletbeli szimultaneitást ábrázolja: a történelemben való paradox egyidejűséget, a múlt és jelen egységét (Žmegač 1991: 215-22).

megváltoztatására való irányítását célozza, az olvasó figyelme nem a történetre, sokkal inkább az előadás mikéntjére, az ismert történet feldolgozására irányul. Relativizáló intertextualitásról akkor beszélhetünk, ha az intertextuális kapcsolások révén válik az összehasonlítás lehetővé, és azáltal egyfajta viszonylagosság érhető el (Žmegač 1991: 216-20). Hogy ezt ellenőrizhessük, meg kell vizsgálnunk az eredeti eposz megfelelő szöveghelyét is.

„Vedd, nemzöm. a szent szereket kezeidbe, s a házi  
Isteneket. Nem nyúlhatok én hozzájuk eladdig,  
Csak most érkezvén a vérontásnak helyéről -  
Míg eleven vízben kezeim meg nem mosom...’  
Ezt mondván, a köntösömet vállamra kerítém,  
És az oroszlánbórt ; s nyakamat görbítve, magamra  
Felveszem a kedves terhet. Jobbomra fogódzik  
Júluskám, s aprítja picziny lépésit utánam ;  
Sarkunkban van hites társam. Szaporázzuk az útát,” (Vergilius 1907: 48)

Láthatóan mindkét helyen én-elbeszéléssel találkozunk, azonban az eredeti eposzban Aeneas által előadott menekülés líraisága (Aeneas bevallja, mennyire félti a családját) Creusa előadásmódjából teljesen hiányzik („olyanok lehettünk (...) mint egy vicc”). A túlzó hasonlatai (az Aeneas fején lévő hatalmas toll, a mosóteknő méretű pajzs), a használt jelzős szerkezetek éppen hogy a szituáció nevetséges voltát erősítik. Az előbb említett intertextuális eljárások közül a regényben mindkettő felfedezhető: a mű parodizáló, ironizáló jellege miatt egyértelműen tekinthető kontrasztívnek, de az említett pretextus szövege és a kortárs regényszöveg között létrejövő viszonylagos kapcsolat is markáns része lehet az értelmezésnek.

Azt is megfigyelhetjük, hogy az író szisztematikusan szedi szét, bontja meg az archetípusokat<sup>189</sup>. Az egyszerűség kedvéért a már érintett szöveghelyre, a trójai futásra

---

<sup>189</sup> Frye szerint az archetípusok asszociatív nyalábokként működnek, s jelektől való különbözőségüket a komplexitásukban lehet leginkább megragadni. Tanulmányozni az archetípusokat leginkább a

utalhatunk vissza. Láthattuk a kortárs regény és az eposz között felállított intencionális különbségeket, azonban amikor később már Creusa Aeneas bőrében meséli el ezt feleségének, Lavíniának, akkor az eredeti, eposzban megörökített hősi verziót mondja újra. Tehát nem pusztán a két mű, az eredeti hypotextus és a hypertextus között, de a művön belüli nézőpontváltásból fakadó ellentét is hangsúlyos.

A város ég, *siralom*, *halálhörgés*, pernye hull a futókra, elől én, a Hérosz, vállamon atyám, mellettem csepp fiam, Iulus, apám gyenge karjában a házi istenek, mögöttünk ibolyaszemű, azóta elhunyt feleségem – tökéletes téma, akár írónak, akár képzőművésznek. (AP 148- kiemelés tőlem)

A legszembetűnőbb különbséget azonban a Creusa Aeneisként elmondott kivonulásának kívülről és leginkább felülről szemlélt ironikus-patetikus nézőpontja adja. A múlt ilyen típusú rekonstrukciója a kulturális emlékezet, az irodalom hagyományozási folyamatait aktiválhatja újra (Orosz 2003: 271). A „siralom, halálhörgés” felcserélt sorrenddel ugyan, de azért az inverzió ellenére is jól felismerhetően utal Kölcsey *Himnuszára*. Azonban hiába tér vissza Creusa az eposzban rögzített, kanonizált verzióhoz, a szituáció ironikus voltát fokozza, hogy Lavínia ezt sem fogadja el.

Ahá! Hát ez eddig még senkinek nem jutott az eszébe, Lavinia, pedig hetvenhét verzióját hallottam ennek a menekülésnek, és kívüled mindenki elfogadta a szomorú igazságot, és nem gyötört senkit ilyen abszurd kérdés, hogyan történhetett, hogy ilyen hibás sorrendben szervezték meg a honalapító menekülését. (AP 174)

A Jenny által kategorizált módosulás-típusok<sup>190</sup> közül, amelyeknek a szövegek az intertextuális folyamatban ki vannak téve, ráismerhetünk itt a *túlzó kifejtésre* vagy

---

konvencionizált irodalomban lehet. A paradox vagy ironikus konvenció, a paródiával együtt gyakran jelzi a konvencióhasználat bizonyos divatjának kimerülését (Frye1998a: 90-1).

<sup>190</sup> Tulajdonképpen a Jenny által felsorolt módosulás-típusok közül a felcserélés több altípusát is felismerhetjük a szövegben. A felcserélés ellentétes értelme miatt főleg a parodizáló intertextualitásban fordul elő. Ilyen például a minősítés felcserélése: a kezdeti elbeszélés aktánsai (actants) és szituációs tényezői (circostants) ismétlődnek, de ellentétes minőségben. Ilyen típusú felcserélés *A pillanatban* is van, amikor Creusa megismétli Aeneas utazását. Megemlíthetjük még a szimbolikus értelmek felcserélését is. Egy szöveg által kidolgozott szimbólumok ellentétes jelentéssel kerülnek át az új

más szóval *amplifikációra*. Ez azt jelenti, hogy egy kezdeti szöveg transzformációja szemantikai lehetőségeinek kifejtésével megy végbe. (Jenny 1996: 44). Láthatóan az eredeti pretextusban is hangsúlyos helyen lévő szövegrész, a trójai futás a regényben négyszer ismétlődik meg (valójában ennél többször utalnak is rá). Először Creusa saját maga éli át. Másodjára a kivonulást Laviniának meséli el. Ekkor már az eposzban rögzített, kanonizált verzió hangzik el Aeneas szemszögének torzításával. Harmadjára Lavinia megismételteti vele, s ekkor Creusa/Aeneas bevallja az igazságot, de ironikus módon Lavinia számára ez sem hihető (AP 174-77). Töredékeiben Panthus és Iulus szájából is elhangzik. És végül, hangsúlyosan negyedszer a Trójába visszatérő Creusa királynő Assariontól, a fizetett rapszódosztól hallja utoljára.

És hull az üszök és pernye zuhog és lángban a város,  
Ucalegon hajléka lobog, jaj, hol van az ősz már,  
dúlnak, mint hirkán tigris, ha éhe emészti  
Trójának terein rút véres rajban a gyilkos  
argivus csapatok, és lopja bajnok a vállán  
Trója isteneit és atyja drága személyét,  
fut vele pici két talpán a csöpp fia, Iulus,  
jaj, csak egy marad el, szép hitvese, Creusa, a szőke,  
jaj fehér keblét a görög tör hogy veri által,  
vére patakja csobog, már holtan hátrahanyatlik... (AP 301)

A szinte kényszeresen ismételt, s a fikción belül értelmezhető „valóságtól” egyre jobban eltávolodó trójai futás a kánonképződés normatív folyamatát is mutatja. Hiszen a kánon nem pusztán a szövegek, szerzők, beszédmódok, műfajok halmazát jelenti, a kiválasztásukat meghatározó kommentár és értelmezés szerves rendszere

---

kontextusba. Jenny példaként Lautréamont nevét említi, aki az *Apokalipszis*-újrírásában meghamisít keresztény szimbólumokat (Jenny 1996: 45-6). Némiképp hasonló hamisítás történik *A pillanatban* is, amikor a görög istenek közé Szabó Magda beiktat egy nem létező istennőt, Eszkieszt.

meghatározza a további befogadást<sup>191</sup>. Tehát ebbe a bonyolult folyamatba szervesen épülnek be Creusa / Aeneas azon megszólásai, kommentárjai is, amelyek ezt a mechanizmust értelmezik.

Dönts el, gyermek, hogy mit választasz, mert végre meg kell értened, hogy mindennek, ami megtörtént, vagy a jövőben még ránk vár, aszerint lesznek variációi, hogy ki fogalmazza meg a tényeket. Iopasnak megvan a históriája, szép, kerek, izgalmas, érdekfeszítő, használd, ha akarod. Én elmondhatom, amit én tudok, ha én kellek neked, akár azt is, ami az otthoni forgatókönyvben állt, amit Laokoón szerkesztett a szent könyvek jóslatai alapján, s ami mindent tartalmazott, vagy amit az ősök hagyománya őrzött, ez a harmadik verzió, az ősöké. Határozz végre, és essünk túl rajta, de könnyek és megjegyzések nélkül, mert szeretnék már aludni. Szóval mit óhajtasz? Hívjam Iopast? Olvassa fel neked Achates a forgatókönyvet? Meséljek én? (AP 217-18)

A trójai futás verzióihoz elhangzó Creusa / Aeneas kommentárok egyfajta meta-szöveggént, metaszövegbeli keretként viselkednek (vö. Bańcerowski 2010: 183) Egyrészt rekonstruálja az információt, másrészt hangsúlyozza a hallgató aktív szerepét: „(...) vess oda az udvari énekeseteknek egy csinos ürücombot, az kicifrázza neked azért a combért fazonra a történelmet.” (AP 191).

Ahogy már korábban is láthattuk, a megjelölt intertextuális főlián kívül is találhatunk olyan parafrázisokat, idézeteket, szövegbetéteket, átírásokat, amelyek fellazítják a regénystruktúrát. A következő idézettöredékben Petőfi Sándor híres versére (*Egy gondolat bánt engemet*) illetve a költő hősi halálára asszociálhatunk: „(...) egy kolonizációs akció során mindenki szenvedélyesen szeretne hősi halált halni, mert *aki ágyban, párnák közt huny el*, az nem normális” (AP 147 – kiemelés tőlem). Később például Baudelaire *A romlás virágai* című kötete is aktualizálódik: „(...) mellettetek mi, trójaiak mind a romlás virágai vagyunk, dekadens, bűnös városlakók” (AP 188-89).

---

<sup>191</sup> Bara Katalin–Csutak Judit. Történetiség: hagyomány, kulturális emlékezet/Történetiség: korszak, korszakolás, „nagy történet”. Korunk. 2006. 05. <http://epa.oszk.hu/00400/00458/00113/1720.html>. (2011. 10.25).

## 4.4 A METANARRÁCIÓ FORMÁI

Az előző alfejezetekben vizsgált metafikció és a metanarráció és jelensége nem mindig választható el könnyen egymástól. Míg a metafikció esetében a fikcionalitás tematizálódik, azaz a narrátor kommentárja az elbeszélt szöveg fikcionalitására vonatkozik, addig a metanarráció a diskurzusra vagy a narráció folyamatára vonatkozó narrátori reflexió. Tehát a metafikció a fikcionalitást, a metanarráció a narráció aktusát és eljárását tematizálja (Jablonczay 2007: 27). Tudjuk, hogy a fiktív elbeszélő közbeszólásai<sup>192</sup> a szöveg szerkezetét befolyásoló (irodalmi) konvenciókra, intertextuális mintákra, a szöveg keletkezésének folyamatára, az elbeszélés szövegszerűségére és saját elbeszélő funkciójára is vonatkozhatnak (Orosz 2003: 83). Érezhetően *A pillanatban* jelentkező metafikatív sík mellett metanarratív is hangsúlyos. Az írás, megírás, művészetre, költészetre, nyelvre vonatkozó reflexiók, elbeszélői önreflexiók (Thomka 2001a: 54) átszövik az én-elbeszélő narrációját.

Tulajdonképpen a rapszódoszok feladatára vonatkozó megjegyzések a regényben a fiktív elbeszélői tevékenységre utaló metanarratív réteghez is szorosan kapcsolódnak. Példaként hozhatjuk Aeneas / Creusa intését, amelyet Latinus királynak intéz:

...egyetlen hibás lépéssel veszélybe hozhatod a néped, s annak börtje lesz, mert mindig mindenért elszámoltat bennünket az utókor, hát arra ügyelj, hogy valami lélekre ható kapaszkodót mindig adj a rapszódoszoknak, amit a történészek ugyan egy perc alatt megcáfolnak majd, de mit számít a történész verziója olyan esetben, ha az irodalom formálóereje teljes szépségében érvényesül. (AP 96-7)

Ezek a közbeszólások befolyásolják az elbeszélő tevékenységét, a szövegvilág fiktív jellegét. A fiktív elbeszélő elfogadhatja és követheti az általa tematizált

---

<sup>192</sup> A fiktív elbeszélő közbeszólásai három típusra bonthatóak. Az első a szöveg referenciális viszonyaira vonatkozik: látszólagos referencia-relációt hoz létre a fiktív szövegvilág és a valós világ között. A második típus a szövegvilág belső szintaktikai és szemantikai jegyeinek hangsúlyozásával a fiktív befogadót arra ösztönzi, hogy a szövegvilágot a fiktív elbeszélő által konstruált nyelvi produktumnak tekintse. A közbeszólások harmadik típusa a szöveg pragmatikai jegyeire vonatkozik, ide sorolhatóak például a szöveglétrehozás bizonyos konvenciói, a szövegvilág más szövegekhez való, intertextuális kapcsolatai (Orosz 2003: 73-4).

konvenciókat, mintákat, de el is térhet tőlük, például ironikus távolságot tartva vagy ellentétükbe fordítva, parodizálva azt (Orosz 2003: 83). A regény narrátorának nézőpontja jóval a történet idején és terén túl helyezkedik el, az általa tartott ironikus távolság sokszor szinte szó szerint értelmezhető. A regény metanarratív vonulatának fontos részét képezik a narrációt átszövő önreflexiók:

...nekem is meg kellett jegyeznem, hogy nincs ellenkezés semmi tekintetben, és nem ollóval felelünk az indiszkrécióra, hanem tudomásul vesszük az esetleg nekünk rendelt elháríthatatlant. Kommentár nincs, még gondolatbeli kommentár sem. (AP 66)

Az önmagára fokozottan reflektáló műalkotás egyrészt azért is különleges jelenségnek tekinthető, mert a leképezések tárgykörébe a külvilág mellett önmagát is bevonja, másrészt azonban az ilyen műveknél a tagoló-dinamizáló arányképzés meghatározó erejű (Csányi 1997: 13). A Laviniának mesélt, a trójai etikett, viselkedés megértését illusztráló történet kicsengése („kommentár nincs” AP 66) látszólag szemben áll a szubjektív narrátor gyakori kiszólásaival, de az elmesélt epizód egyben a hatalmi apparátus működését is mutatja. Nyilvánosan Creusának is csupán Aeneas hatalmának a birtokában van joga mások kommentárjainak a felülírására, megkérdőjelezésére, a hatalmi apparátus figyelmen kívül hagyása még számára sem lehetséges.

A nyelvhasználat - legyen szó bármilyen beszédhelyzetű, szemszögű vagy hangnemű szövegről - ébren tartja a metanarratív kijelzések rendszerét (Csányi 1997: 121). Creusa / Aeneas válaszai, megjegyzései többször - a kommunikációs maximákat<sup>193</sup> megszegve - az elvárt jelentéssel szemben a nyelv szintaktikai viszonyaira vonatkoznak, s teremtenek metanyelvi használatot. „Hogy mi zavar téged, és hogy meddig tart? *Jó kérdés, jó kijelentő és kérdő mondat.* Hát nem mindegy? *Nyelvtani fogalmak,* majd megtanulod őket.” (AP 69 – kiemelés tőlem) „Miért? Latinus király sose járt bodrizni? Nem? Otthon ivott? Az se rossz, otthon maradni, ha van valakinek otthona. *Szillogizmus* az egyszerűbbek közül.” (AP 256 – kiemelés tőlem).

---

<sup>193</sup> Hardi Judit, A félreértés pragmatikai vizsgálata, Társadalmi-nemek közti párbeszéd elemzése alapján, <http://c3.hu/~nyelvor/period/1341/134108.pdf> (2011. 09. 07).



Az elbeszélés reflexivitása generális lehetőség, ugyanakkor eltérhetnek abban, hogy a metafikcionális vonatkozások mit hangsúlyoznak, a kommentárokból megszólaló (auktoriális vagy én-) elbeszélő hogyan viszonyul az elbeszélte történethez, illetve saját elbeszélői tevékenységéhez.

Hallom, mit költöttek róluk a rapszódoszok, sose hittem volna, hogy ennyire szegényes a költő képzelőereje, és ilyen falvédőromantikával dolgozik. Mégiscsak szégyen, hogy a királynét úgy ábrázolják, amint kezét tördelve siratja családjá pusztulását, majd egy oltárhoz menekülve férje teteme felett kileheli lelkét, vagy egy másik változatban szolgálóként valami görög vezérnél mos, súrol, takarít. (AP 136)

Bizonyos meta-eljárások, amelyek magára az intertextuális kapcsolatteremtésre<sup>194</sup> utalnak, sokkal hangsúlyosabbá teszik a jelenséget, mint egy idézet, mert így nem pusztán a másik szöveg jelölt, hanem maga a jelölés is. Azonban az intertextualitás esztétikai hatásfolyamatainak tanulmányozásához a jelközvetítés önmagában nem elégséges, jelölési viszony csak akkor jöhet létre, ha a konszenzus is nyilvánvaló. Erre példaként hozhatjuk a Creusa / Aeneas kommentárjaiban fellelhető réteget, amely a freudi / jungi analitikus terminológiával tart közvetlen kapcsolatot, s egyben a fikciós nem-fikciós formák közötti átjárhatóságra is példát nyújt: „Jó, kezdem újra. De értsd meg, kislányom, vannak bizonyos dolgok, amelyeket reggeltől estig magyarázhatok neked, nem marad a tudatodban, mert *védekezik a személyiséged*” (AP 161- kiemelés tőlem).

#### 4.4.1 VIZUÁLIS JELÖLÉSEK

Intertextuális utalásokra a recepció folyamat befolyásolásával a szöveg nyelvi szerveződése és vizuális jelölései is felhívhatják a figyelmet. Az ungrammatikalitás, kódváltás, szemantikai-szintaktikai kontrasztivitás mellett más „szövegfölötti”

---

<sup>194</sup> Ugyan az elméleti fejezet áttekintéseiben több intertextualitás definícióval is találkoztunk, itt fontos megjegyeznünk, hogy Csányi Erzsébet az intertextualitást, egyenesen az önreflexió eljárások egyikeként kezeli (Csányi 1997: 19).

eljárások is irányíthatják a befogadást, ezek azonban leginkább a befogadási folyamat „retrospektív horizontjában”, az „értelmező megértés” során konkretizálódhatnak. A meta-eljárások közé sorolhatjuk a különböző tipográfiai eljárásokat is: idézőjelek, különböző betűtípusok, jegyzetek (Kulcsár-Szabó 1995: 511-14). Dőlt betűs kiemelésekkel jelölt intertextuális, *kvázi*-intertextuális utalásokra a szövegben több példát is találhatunk. Természetesen a dolgozat keretei nem engedik meg ezek teljes átfogó elemző áttekintését, de néhány érdekes típusát szeretném kiemelni.

A regényben többször is találhatunk utalásokat a fríg királyi család gyermeknevelési szokásaira, módszereire. Például a Trójába visszavezető tengeri úton Panthus eszébe jut a királyi fríg óvodában hallott gyermekdal: „*Megy a holt, megy és megy a szörny, megy és megy a pap, megy a pap és megy, aki van s aki nincs.*” (AP 287). Ennél az idézetnél érdekes eljátszanunk az olvasatok közötti különbségekkel. Egy referenciálisnak nevezett olvasatban, ahol hangsúlyos az, hogy Szabó Magda a klasszikus világirodalmi örökség ismeretével bír, talán elfogadható, hogy ez valóban egy ránk maradt fríg gyermekvers-töredék beillesztését tipográfiai jelöléssel is mutató intertextuális utalás. Valójában ebben az esetben a pretextus léte nem releváns, mivel a szöveg intertextuális utalásként kezeli, az olvasat akkor is létrejön, ha a pretextus fiktív.

Tulajdonképpen az itt elkezdett játékot folytatja a regény fríg nyelvvel játszó fiktív rétege. Szabó Magda megalkot egy saját, csakis a királyi család által használt fiktív fríg szókészletet, amelyeket időnként a monológokba belecsempészt. A szöveg például úgy teszi az automatizálódott, a gyakori használat során kiüresedett klisészerű kifejezéseket, frazeologizmusokat élővé<sup>195</sup>, hogy bizonyos helyeken láthatóvá teszi a „fríg” és a „latin” (magyar) nyelvhasználat pragmatikai különbségeit.

Soha nem kételkedett abban, amit Doroé az arcába vágott, hogy nyúlláb nem rókafej, csak arra nem bírt rájönni, neki, éppen neki mit üzenhetnek ezzel a rejtelmes szöveggel az égilakók. Nyúlláb nem rókafej<sup>196</sup>, hallottam sokáig, és

---

<sup>195</sup> Téren Gyöngyi a tanulmányában Tolsztojnál figyeli meg a mechanizmus működését (Téren 1999: 449).

<sup>196</sup> Az összeállított fríg szótár szerint a mondás jelentése: nem úgy verik a cigányt! [http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/SZABO/szabo00009\\_kv.html](http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/SZABO/szabo00009_kv.html). (2011. 10.15).

áldottam a vénlányt, aki elterelte rólunk és a többi menekülőről a figyelmet.  
(AP 146-7)

Praktikusan azt is meg kell jegyeznünk, hogy Szabó Magda által mozgatott fiktív trójai, fríg szókinsz felfejtésében segítségünkre van az összeállított szótár<sup>197</sup>. Erre bizonyos szöveghelyeken szükség is van.

Caieta, toto mandit. Toto. Bacura pái, pái, pái, Otodorotin. És egész nap nem jutottam hozzá, legalább kiderítetted, melyik kandlis hol van? Szeretnék rózsát, rózsát, Caieta. És aztán megfürödni. Mit akarsz azzal a virággal, hercegnő? Trójában mást jelent ez a szó: rózsza. Ó, istenek, otodorotin, Caieta, pápi, leváti. Pái. Pái! Bacura pái. (AP 74)

Szinte Weöres Sándor-i játékosság vehető észre abban a gesztusban, hogy a beékelt fiktív szavak jelentését a regény megadja. A szöveg nem ad nekünk kész fordítást, (mint ahogyan ezt Weöres megteszi) de az olvasó saját maga „lefordíthatja” a „fríg” kifejezéseket. Magyarul tehát a következőképpen hangzik az előbbi szövegrészlet:

Caieta, *annyira elfáradtam. Nagyon. Iszonyúan fáj, fáj, fáj. Fürdőt!* És egész nap nem jutottam hozzá, legalább kiderítetted melyik *fürdőszoba* hol van? Szeretnék *pisilni, pisilni*, Caieta. És aztán megfürödni. Mit akarsz azzal a virággal, hercegnő? Trójában mást jelent ez a szó: rózsza. Ó, istenek, *fürdőt*, Caieta, *azonnal intézkedj. Fáj, Fáj! Iszonyúan fáj.* (AP 74 - kiemelés, „fordítás” tőlem)

Láthatóan a rózsza szó pragmatikai használatában (fríg jelentése: vizelni) jelentkező eltérés különös hatást vált ki. Azonban a kétnyelvűségre rájátszó tipográfiai jelölések nem csak a pragmatikai különbségekben rejlő helyzetkomikum kiaknázására szolgálnak. Hasonlóan dőlt betűvel kiemelten még találhatunk különböző

---

<sup>197</sup> *Toto mandit*: annyira elfáradtam, *Bacura pái, pái, pái*: Iszonyúan fáj, fáj, fáj, *Otodorotin*: fürdőt!, *kandlis*: fürdőszoba, *pápi leváti*: azonnal intézkedj. Ez a szójegyzék, a szerző által írt keletkezéstörténettel együtt nem minden kiadásban kap helyet. A Magvető Kiadó által kiadott 1990-ben megjelent kötetből ez hiányzik, de a digitalizált verzióban megtalálható. Forrás: [http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/SZABO/szabo00009\\_kv.html](http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/SZABO/szabo00009_kv.html) (2011. 09. 05).

gyermekdalokat, verseket, a Trójában olvasható feliratot, rapszódoszok dalait a szöveg számos helyen<sup>198</sup> megtalálhatjuk.

Ugyanebbe a típusba tartoznak a szövegben azok a kurzív kiemelések is, amelyek egy másik szereplő más nyelvű megszólalásának, beszédének az idézését jelzik: „hát hol az isteni anya, meddig hallom még Aeneas nyújtott üvöltését, *procul estote, procul estote*, menjetek innen, menjetek, ugyan ki akarna mellette lenni, amíg a Habszültével társalog, ki szereti az ilyesmit?” (AP 16). „Végre felhangzott a másik helyiségben Aeneas új szertartási jelzése: *Numen adest*, megmerevedtünk, mert ezek szerint végre itt van, akit idéztünk, s akkor mindjárt megindulnak az események.” (AP 17). Az intertextuális természetét a kiemelt szavaknak abban láthatjuk, hogy azok az *Aeneis* latin nyelvű szöveghelyeire utalhatnak vissza.

A kurzív kiemelésre másik, az eddigiektől eltérő példát a *Bérekesztés* című fejezetben olvashatunk. Creusa anyjához intézett bensőséges, lírai fohásza, imája az egyetlen olyan fejezetbe ékelődik be, amelyből a regényt jellemző aláásó, ironizáló beszédmód teljesen hiányzik.

Anyám, mindennél és mindenkinél drágább emlékem, erőm, büszkeségem, magyarázatom, holtodban is pajzsom, Hecuba! Miféle istenre bízhatnám én magam tekívéled, aki belőled születtem, mire nekem az égi mennydörgők, a sunyik, a szárnyas bokájúak, a buja villámhajigálók, a művésznyzúzó irigyek, az alakváltoztatók, az igazságot kiröhögők hada? Honnan tudtad, hogy a Nemesis forduló kerekét megállíthatja a porszem, ami belekerül, a pillanat? (AP 283)

Ez az önvallomás nem pusztán a regény címét is adó *pillanat* egyik utolsó, személyes értelmezését tartalmazza, vagy a mitológiai réteg módosulásához nyújt kulcsot (az isteni vezetés, befolyás helyett, az anya kizárólagossága hangsúlyozódik), de személyessége miatt kimutat a regény közvetlen tereként értelmezett szövegvilágból, és az életművön belül, ahogyan azt már korábban is említettük -

---

<sup>198</sup> A dőlt betűs szövegrész a regény szövegét keretező *Invocatio* és a *Peroratio* teljes szövege. Más szövegrészek kurzív jelölése: „Csak nevetést leplezz, gyönyörűm, könny rád sose hulljon, hogy sóvár kelmém rostjaival beigya. Hogy ki mondja ezt? Hát ki mondaná? A zsebkendő.” (AP 185). „Lelkük nem férfi, pingáltak, mitra fejükben, / Trójai praktika öl, Frígia népe hazug. Ó semmi. Alexandrin disztichon, majd meghallod, a piaci árusok dúdolgatják a vásártereken” (AP 272-73).

leginkább a *Régimódi történet*ben megformált anyaképpel - hoz létre intertextuális kapcsolatot.

A fejezet különbözőségét – a most idézett imarészlet is ide ékelődik be - a narráció megváltozása is jelzi. A szubjektív intradiegetikus narrátort, egy objektív, egyes szám harmadik személyű extradiegetikus váltja fel. Ha a nézőpontok elrendezését vizsgáljuk, elmondhatjuk, hogy Szabó Magda regényében fokalizált<sup>199</sup> elbeszélést találunk. Ez a nézőpont azonban nem fixált, inkább változó: hol az egyik, hol a másik szereplő szemszögéből látjuk az eseményeket. Eddig többször is jeleztem, hogy a regény ironizáló távolságot tart az eredeti eposszal, azonban a fejezetben használt stíluseszközök, beszédmod közvetlenül érintkezik a pretextus hagyományvilágával.

Megfigyelhetjük azt a fokozatosan végbemenő folyamatot, ahogyan a fő szövegformáló és értelemképző motívummá maga a címben is jelölt *pillanat* válik, s valóban érdekes kísérletet jelent a több mint negyven alkalommal előforduló szó, jelentésmódosulásait, metaforikussá válását részletesen végigkövetni<sup>200</sup>, addig a pontig, amíg az elbeszélő, Creusa számára az én-elbeszélés, a szövegformálás során válik világossá magatartásának tarthatatlansága.

---

<sup>199</sup> A fokalizáció a nézőpontok elrendezésének a módját jelöli. Nullafokú fokalizáció, ekkor a nézőpont nem tetten érhető. A belső fokalizáció lehet állandó vagy fixált nézőpontú, amikor mindvégig egy szereplő szemszögéből látjuk a történetet. A nézőpont lehet változó vagy változtatható, hol egyik, hol másik szereplő szemszögéből látjuk a történetet. És beszélhetünk többszörös, multiple nézőpontról. Ugyanaz a történet több elbeszélő szemszögéből látható. Külső fokalizációban kívülről látjuk a szereplőt vagy a történetet (Dobos 2002: 122-3).

<sup>200</sup> Lásd 2. melléklet. A következő szöveghelyeken (kiemelés tőlem) részben a szó eredeti jelentése aktivizálódik, néhány helyen azonban észrevehetjük a jelentésmódosulásokat is. „Azt mondtam magamban, sose éreztem döntő kötésnek a házasságomat, de hogy mit érzek voltaképpen Aeneas iránt, azt a következő pár *pillanat* fogja eldönteni. Jól képzeltem, eldöntötte.” (AP 22). „Ebben a *pillanat*ban érte el Panthus a főkaput, lépett át rajta, és úgy megállt, mintha belécsapott volna a dárda. Caietát látta meg legelőször, az a látvány már elég lehetett volna ahhoz, hogy akár össze is essék, de Caieta mögött színpucéran, meghintve némi homokkal, Aeneas teteme feküdt, én ott álltam a térdeplő Cicustól nem messze, Kegyesatya sisakjában, fegyverzetével, talpig páncélosan. A *pillanat* megállt Panthus előtt, mint egy szelíd ló, hátát kínálta. Panthus felült rá.” (AP 34). „Caieta, ha Itália végre összeáll, s a gyerek uralma is biztosított, én megpróbálom újra elkapni a *pillanat*ot, amikor ránthatok egyet a Sors kormánykerekén, és ha van még erőd, tedd meg te is.” (AP 122). Mert minden akció folyamán és minden élet során van egy, csak egyes-egyedül egyetlenegy *pillanat*, amikor a Sors urnáját tartó kéz, amely a ránk váró áldások-csapások történetét jelző sorstáblákat rázza és kiveti, egy lélegzetvételnyi időre megáll, és ha valaki éppen ebben a parányi szünetben lép valamerre, ami ellenkező irányba visz attól az úttól, aminek jelzése a nevére szóló sorstáblán írva áll, végigbotorkálhat rajta az istenek büntetése nélkül, nem állítja meg Iuppiter sem. A *pillanat*ot nem lehet kiszámítani, csak felismerni. (AP 167)

Mert tévedtem, nemcsak egyetlenegy, több pillanat van, amikor a meglepődött Nemesis a váratlan zörejre figyel, és elfordítja rólunk a szemét; anyám, még a halált is újra lehet kezdeni, nemhogy az életet. Hát várj engem oda vissza, ahol utoljára láttalak, akkor is, ha nincs, csak a kő, a romok, és delfines medencédet a trónteremben benőtte a hínár, vagy betemették. Király, főpap, birodalom, nép egyszerre pusztul el, így lesz neve a történelemben, én meg csak veled, köztetek és mellettedek maradhatok meg a jövőnek, mert míg áll a világ, abban a hitben áll, hogy Itáliát Kegyes Aeneas alapította meg, és Creusa meghalt ostromkor a Dardán főkapunál. Most visszaveszem önmagam, anyám, és visszaveszem Tróját. (AP 283-4)

Tanulmányában Téren<sup>201</sup> úgy véli, hogy a narrációt képező ismétlődő elemek referenciális jelekből metaforikussá válásával felerősödhet az adott szövegrész intertextuális jellege, s így feleleveníthet motívumokat, aktivizálhat mitikus történeteket, mitikus jelentést. (Téren 1999: 449). Valójában a pillanat szó jelentésmódosulásai nem pusztán azért hangsúlyosak, mert egy olyan elemről van szó, amely gyakori ismétlődése miatt Creusa narrációjából kiemelhető. A történetben Creusa a *pillanat* végső újraértelmezésekor dönt úgy, hogy a kanonizált mondahagyományt nem írja felül: az eposzi világképhez hűen, Aeneas – Creusa tradicionális szerepkörét megőrizve (Aeneas honalapító, Creusa halott feleség) vonul ki a történetből.

#### 4.4.2 A NARRATÍV METALEPSZIS JELENSÉGE

További perspektívákat nyithat meg az intertextuális olvasás előtt, ha a műfajpoétikai konvenció határmezsgyéjét súroló narratív eljárásokat, elbeszélői, (szerzői) „határátlépéseket” tanulmányozzuk.

Leegyszerűsítve, a narratív metalepszis jelenségét úgy is összegezhethetnénk, hogy az elbeszélő történet és az elbeszélés határai elmozdulnak, pl. a történet egyik

---

<sup>201</sup>Téren Gyöngyi a tolsztoji narrációban megfigyelhető jelentéselemek kölcsönvonatkozásait és a mitológiai utalásrendszereket vizsgálja (Ld. bővebben Téren 1999: 449-79).

szereplője veszi át az elbeszélő tevékenységét (Orosz 2003: 92). Genette narratív metalepszisként<sup>202</sup> írja le azokat az eseteket, amikor a fikción belüli diegézisből (valósnak hirdetett) a metadiegézisbe (fiktívnek elfogadott) lépünk vagy fordítva (Genette 2006: 22-3). Olyan gyakorlat, amely szembesíti az elbeszélést valamely paradoxonjával. Minden esetben olyan játék, amely módosítja az olvasó kapcsolatát a „reálissal” és a fikcionálissal. A metalepszis értelmezése valójában a neki tulajdonított státuszról függ, amely poétikai, és amelyre a fikciós kijelentések révén ismerünk rá (Baron 2007: 254-69). Beszélhetünk külső metalepszisről, amely a történeten kívüli és a történeten belüli szintek között, azaz az elbeszélő világa és az általa elbeszéltek között megy végbe. Kizárólag heterodiegetikus elbeszélésben fordul elő, homodiegetikusban nem találjuk meg. A belső metalepszis ezzel szemben a történet két különböző szintje között játszódik le (Cohn 2007: 114). A metalepszis alakzata és a megbízhatatlan elbeszélés eljárása közötti alapvető különbségek tapasztalhatóak. Bizonyos szempontból az elbeszélői megbízhatatlanság és a metalepszis értelmezhető a kommunikáció szabályainak „közvetett kihasználásaként”, azonban ez a két esetben erősen eltérő módon jelentkezik. Leegyszerűsítve a megbízhatatlan narráció az önreflexív elbeszélés egy formája, amely az epikai illúzió megőrzésével éri el hatását. A metalepszis alakzata az önreflexivitást végsőkig fokozó elbeszélői megoldás, használata kiemeli a narratív közvetítés szerepét egy szöveg megszerkesztésében, és rámutat annak fiktív jellegére (Kindt 2007: 132-36).

A narratív metalepszis sajátos esete, amikor a szerző „átlépi” az általa írt szöveg határát: bekerül a történetbe, elveszítheti konkrét személyiségét, részt vesz az eseményekben, és rá is kiterjed a fiktív elbeszélő fennhatósága. Ezáltal egyrészt eltolódnak a fikción belüli határok, a szerző – elbeszélő – szereplő háromszög tolódásai elmozdítják a narráció síkjait. Másrészt az ilyen határátlépéseknél a történet mint elbeszélt fikció jelenik meg, az elbeszélt események felderíthetősége, rendezhetősége kérdőjeleződik meg (Orosz 2003: 95-6).

---

<sup>202</sup> Genette metalepszis vizsgálata élénk kritikai visszhangot váltott ki. Ld. Dorith Cohn, Christine Baron, Tom Kindt, Monika Fludernik, Lucien Dällenbach metalepszis különböző aspektusaival foglalkozó tanulmányait.

A szerző metalepszisére klasszikusként idézett példa az *Aeneis* IV. énekében az a rész, amikor Vergilius „megöli” Didót. Genette kiemeli, hogy a szerző úgy csinál, mintha ő idézte volna elő az eseményeket, vagy beavatkozna azokba (Genette 2006: 10). Baron szerint az *Aeneis*ben található metalepszis<sup>203</sup> a fikcionális világ valamilyen reálisba való (fenyegető) beáramlásaként értelmezhető. Az *Aeneis* főszereplője fellázad sorsa ellen, amely őt abba a fikcionális elbeszélésbe zárja, amelynek alanya, s a Vergiliusnak szánt mondat: *Crudelis tu quoque!* a retorikus olvasat tárgyát teremti meg. (Baron 2007: 258).

Szabó Magda regényében a határátlépés érdekes megoldásait figyelhetjük meg. A Baron által is említett, olvasó által érzékelt „fikcionális” és „valóságos” keret elmozdítására a regényben találhatunk utalást. Creusa/Aeneas elbeszélésében Itáliába való megérkezésük után a fikción belüli diegézis és metadiegézis kapcsolata sajátosan alakul. Genette szerint előfordulhat, hogy az intradiegetikus elbeszélő nem fiktívként mutatja be a másodlagos elbeszélést. Ennek a metadiegetikus történetnek a szereplői a regényvilágon belül ugyanolyan „valósnak” számítanak, a valóságstátuszuk azonos azzal a diegézisével, amelyben elmondják (Genette 2006: 22-3). A *pillanatban* is azt láthatjuk, hogy a Creusa/Aeneas és Panthus által elmondott trójai emlékek (a menekülés, oktatás, mitológia szereplői) a történeten belül valóságosak, valóságstátuszuk egyező a fikción belüli diegézisével. A határátlépés azonban mégsem valósul meg tökéletesen. Ezen a szinten a metalepszis akkor válhatna sikeressé, ha a metadiegetikus történetek hallgatója (például) Lavinia átlépne egy reprezentációs szintet, azaz kísérletet tenné rá, hogy a Dardán Kapunál megmentsse a veszélyben lévő szereplőt. Ez a regényben ugyan nem történik meg, de ez a nem megtörtént határátlépés Creusa narrációján keresztül mégis a regény tudatos rétegeibe kerül: „Ha erről beszélgetünk, rossz lesz az álmod, csak megzavarlak, ne akarj életem minden valamikori mozzanatában legalább utólag részt venni, Lavinia.” (AP 206).

Tagadhatatlan, hogy a szereplő-én és az elbeszélő-én világában olyan játékot vehetünk észre, amelyben az „én” névmás alakító tényezőjévé válik valami olyasminek, amit metaleptikus orátornak nevez Genette (2006: 99). Amikor a Dardán

---

<sup>203</sup> Genette az *Aeneis*ben még egy metalepszis típust említ: Aeneas pajzsléírása kapcsán azt írja, hogy az a megelevenített kép leírásának besorolása a fiktív metalepszisbe (Genette 2006: 73-80).



Főkapunál Creusa szerepet cserél Aeneasszal a narrációban megjelenő „én” státusza átalakul, hiszen Creusa arra is egyes szám első személyben utal, ami egyértelműen Aeneasra vonatkozik: „Atya nem lehet akárhány, felséges úr, csak egyetlenegy, s az *én* vagyok, hitbéli buzgóságom miatt neveznek így fiatalságom ellenére.” (AP 51-kiemelés tőlem). Természetesen saját magára is így utal. Az idézett szövegrész első felében Creusa saját tettét leplezi le, de a két „én” sajátos összemosódása (Aeneas anyja isteni, nem Creusáé) is megfigyelhető: „Lavínia, az *én* egyetlen pillanatom már megvolt, mikor megöltem Aeneast, de kiharcolok *isteni anyámtól* még egyet, és téged is megöllek, ha még egyszer azt mondod, nem logikus.” (AP 177-kiemelés tőlem).

Az olvasó számára a felidézett én státusza nem egyértelműen azonos, s tulajdonképpen a Creusa/Aeneas elbeszélőnek tulajdonított szavahihetőség fokától függ. Feltételezhetően az események ismerete miatt csak Dardán Kapunál ott lévő szereplők számára lehet egyértelmű a két én közötti különbség. A latin hallgatóságnak erre a különbségtételre már nemigen van módja.

A regényben felfedezett identitással való játékot Genette a metalepszis jelenségéhez csatolja, s olyan paradox, megcsavart elbeszélésekben szerepel, ahol a szereplő azonosságát az utolsó pillanatban meghazudtolja a narratív szerepek megváltoztatása (Genette 2007: 101-3). Jegyezzük meg azt is, hogy az én-elbeszélő kiszólásaiban felismerhetjük a szerzői megnyilatkozás énjét is.

Hát mi lehetett volna az ollóval, kislányom, Ilioné benne ült, mert így írta elő az etikett, majd megtanulod te is, micsoda úr a ceremóniamester, és micsoda hatalom, ha valakit le akarunk hengerelni kultúránkkal vagy Udvarunk fényével, vagy egyszer majd rakétakilövő állomásunkkal vagy prima börtönrendszerünkkel, ha valami olyat mutathatunk a vendégnek, amiről ő otthon nem is álmodott. (AP 65)

Ez magyarázatot adhat a narratív időkeret kitolódására. Az elbeszélő helyzet sajátossága azt eredményezi, hogy nem mindig könnyű eldöntenünk, kire is vonatkozik az első személy (itt T/1): „Azt hiszem, mi vagyunk a világtörténelemben az első olyan ország, ahol úgy igazán csak a távoljövendőről volt szó a tanórákon, mert a közeljövő iszonyatosnak ígérkezett.” (AP 140).

## 4.5 MITIKUS ELEMEEK

Ahogy az már az elemzés elején is elhangzott, *A pillanat* értelmezésben jelentékeny szerepet játszik a mitikus réteg. Szabó Magda a vergiliusi eposzban megtalálható mitológiai utalásokat a már eddig áttekintett mechanizmusokat (irónia, parodikus deformálás stb.) felhasználva alakítja át. Ebben a fejezetben egyrészt a mítosz felbukkanásának irodalmi jelentőségét vizsgáljuk, másrészt pedig a konkrét regény utalásrendszerének áttekintésére láthatunk példákat.

A mítoszkritika<sup>204</sup> mint újfajta irodalmi elemzés a mítoszok szövegben való felbukkanásából indul ki, mivel a szöveg felszínének leírását nem tartja elégségesnek (Brunel 2007a: 44). A mítoszkritikát leginkább az az analógia foglalkoztatja, amely a mítosz struktúrája és a szöveg struktúrája között áll fenn. Brunel úgy tartja, hogy általánosságban elmondható, hogy az irodalmi szöveg szívesen „ravaszkodik” a mítosszal. Ezt a viszonyt egyrészt cinkosságnak, másrészt kétszínűségnek tartja. Az író véleménye szerint szívesen játssza ki a mítoszt, például szójátékkal, szóeleménnyel. Azonban a mítoszokat nem is olyan könnyű kiforgatni<sup>205</sup>, mivel ha visszájára fordítjuk őket, nem a mítoszt, csupán egy mitológiai alakzatot semmisítünk meg (Brunel 2007a: 50-53). Másrészt azt is figyelembe kell vennünk, hogy a mítosz kétértelműsége miatt poliszémikus, enigmatikusan beszél, sőt gyakran enigmákkal dolgozik (Brunel 2007b: 61).

A mitikus gondolkodás sajátos jellemzője, hogy a mítosz egyszerre van a nyelvben és a nyelven<sup>206</sup> túl. A mítosz mindig a múlt eseményeiről számol be, azonban belső értéke abból fakad, hogy a végbementnek tekintett események egy állandó struktúrát alkotnak, amely egyszerre vonatkozik a múltra, jelenre és a jövőre. A mítosz történeti és történelmen kívüli struktúrája magyarázza, hogy egyszerre tartozhat a

---

<sup>204</sup> A jelen áttekintés természetesen nem tűzi ki céljául a modern mítoszelméletek irodalomtudományban jelentkező történeti igényű áttekintését, ahogyan ezt például Meletyinszkij *A mítosz poétikája* című művében olvashatjuk (vö. Meletyinszkij 1985: 15-205).

<sup>205</sup> A módosításra alkalmas, adaptálható mitikus elemet vizsgálva Brunel azt jegyzi meg, hogy főleg a modern színházban, ahol a mítoszokat a demitizálás szándékával zsákmányolják ki, fedezhető fel, az a jelenség, hogy a mitikus elem a szövegen belül ellenállást tanúsít, visszavág, nem hagyja magát kijátszani (Brunel 2007b: 62).

<sup>206</sup> Lehetséges, hogy a mitológia felfogható a kultúra nyelvi kifejeződéseként, az irodalom viszont nem értelmezhető így (Szegedy-Maszák 1995: 15).

beszéd és a nyelv területére, miközben egy harmadik szinten az abszolút tárgy jellemzőit mutatja. A mítosz lényegét nem a stílusában, az elbeszélés módjában, mondattanában, hanem a benne elmesélt történetben kell keresnünk. (Lévi-Strauss 2001: 164-65). Brunel úgy véli, hogy előidejűségükből következően a mítoszok a szövegen kívül helyezkednek el. A szövegelmélet alakulását figyelembe véve, átmeneti elvként fogadja el, hogy a „mítosz a szöveget megelőző nyelvezet, mely egyszersmind szétszóródik a szövegben, azon szövegek egyike, melyek benne működnek. Pretextusok (pre-textes), de egyszerre paratextusok (hors-textes) is (Brunel 2007a: 45-6). Lévi-Strauss arra tesz javaslatot, hogy a mítoszt olyan beszédfajtaként fogjuk fel, amelyben a fordítás / ferdítés formula a zérushoz közelít (Lévi-Strauss 1998: 483). A mítosz helye a nyelvi kifejezésmódok skáláján a költészet helyétől a legmesszebbre kerül. A költészet olyan nyelvi forma, amelynek fordítása többszörös torzítással jár együtt, ezzel szemben a mítosz értéke túléli a legrosszabb fordítást is. A mítoszt minden olvasója mítosznak fogja föl (Lévi-Strauss 1998: 483). Kirk szerint a mítoszok mind morfológiájukban, mind társadalmi funkciójukban elképesztő módon különböznek egymástól, s tévedésnek tartja Lévi-Strauss hallgatolagos feltételezését arról, hogy minden mítosz minden kultúrában azonos funkciót – az ellentmondások közvetítésének funkcióját – tölti be. Valamint axiómának tekinti azt a tételt is, miszerint a mítoszoknak nem egyetlen formájuk vagy cselekményük van (Kirk 1993: 16-23).

A mítosz az a központi, mindent átható erő, mely archetipikus jelentést ad a rítusnak, és ugyanilyen narrációt a jóslatnak (orákulum). Ennélfogva a mítosz maga az archetípus<sup>207</sup>, bár mítoszciklusról csak akkor volna helyes beszélni, ha a mű narrációjára gondolunk, s archetípusról, ha jelentésre utalunk. (Frye 1998b: 445)

Míg Hayden White mitikusnak az olyan elbeszélést tekinti, amelyben semmilyen kötelezettség nincs a képzeltek és a valóság rendjének az elkülönítésére (White 1997: 108). Meletyinszkij a mitologizmust számos írónál a „historizmusból” való

---

<sup>207</sup> Az irodalmi műfajoknak is lehetnek archetipusai. Az archetipusok keresése valamiféle irodalmi antropológia, amely fontosnak tekinti azt a tényt, hogy az irodalmat megelőző kategóriák - mint például a rítus, a mítosz és a népmese áthatják az irodalmat (Frye 1998b: 443).

kiábrándulással, a történelmi megrázkódtatások kapcsán érzett rémülettel kapcsolja össze (Meletyinszkij 1985: 383).

A mítoszkritika alapvető hipotézise, hogy valamely mitikus elem jelenléte a szövegben lényegi jelentéssel bír. A mitikus elemnek, még ha rejtett is, kisugárzási erővel kell bírnia. Ilyesfajta kisugárzást hordozhat<sup>208</sup> a cím, a mottó, a név vagy egy ajánlás. Brunel a szöveg alatti kisugárzást is elképzelhetőnek tartja. Két fajtáját különbözteti meg: az egyik az adott szerző egész életművében jön létre, úgy hogy az egyik szövegben szereplő mitikus kép kisugárzik egy másikra, ahol nincs explicite jelen. A másik típusa, amikor maga a mítosz és annak kikerülhetetlen kisugárzása egy író emlékezetében és képzeletében működik, s akinek azt nincs szüksége explicitté tenni, azonban a mítosz túl erős kisugárzása rombolóvá válhat (Brunel 2007b: 64-7).

Érdekes módon mitikus elemek szinte az egész Szabó Magda életműben felfedezhetőek, de ezek gyakran csak látens módon jelennek meg, azaz kisugárzásuk valóban egy elemből - például a *Pilátus* című regény esetében a címből kiindulva - történik meg. A *pillanatban* azonban ez a kisugárzás expliciten kifejtett: a történet tartalmi elemei, szereplői teljesen egyértelműen hordozzák. Azonban ahhoz, hogy a regény mitológiai apparátusának működését megnézhessük, vissza kell térnünk az eredeti eposzhoz. Vergilius imitáló szándékából arra következtethetünk, hogy az eposz mitológiai rétege a homéroszi eposzokéhoz hasonlít. Azaz az istenek, csakúgy, mint a homéroszi eposzokban nem tekinthetőek pusztán apparátusnak, vagy olyan tényezőknek, amelyeket eltávolíthatnánk anélkül, hogy a költemények lényegét érzékenyen érintenénk. Az istenek az erőnek és a túlvilágiságnak olyan fajtáját adják a történethez, amely a legtöbb nyilvánvalóan emberi, historizáló vagy realiztikus epizódot is áthatja. Az eposzokban az emberi szereplőknek számos olyan története jelenik meg, melyek komoly archetipusos mitikus státusszal rendelkeznek az istenek jelenlétének jóvoltából (Kirk 1993: 60).

Azonban azt az eddigiekben is láthattuk már, hogy a regényszöveg legtöbbször ironikus távolságot tart az eredeti eposz világával, s az előbb elhangzottakkal ellentétben a mitológiát egyfajta, s leginkább rosszul funkcionáló apparátusként kezeli:

---

<sup>208</sup>Hasonló gondolatot fejt ki Németh László is, aki szerint a mítosz teljességet fejez ki, s egyfajta arányrendet is jelent. Erejét az adja, hogy minden nemzedék „rátapadhat” (Németh 1989: 556-7).

„Trója és a családunk isteneit, ha rajtam áll, én nem is vittem volna magammal, mert ugyan minek, rosszul funkcionáló tisztviselőket nem tart meg az ember.” (AP 17).

Creusa elbeszélői magatartása az első pillanatoktól kezdve aláássa az istenek, a mitológia szerepét.

Csak itt lenne már, ám az istennő késett, (...) én már reszkettem a dühtől, hát hiába esdekel odabenn a Kegyesatya, süket az a nő, hogy nem jön, egyáltalán mi tartja vissza, netán kinn dolgozik a bástyán, ahol a többi kollégája manipulál, Neptunus, Apollo, Juno meg a szent Pallas, hiszen rég az ő gyakorlóterük a hazám, a nagyhatalmak magánolimpiásza folyik itt, az istenek presztízse a tét, nem Trója bukása vagy megmenekülése. (AP 16)

A szisztematikus aláásásban egyéb retorikai eszközök (például a tartalmi erősítés közé sorolt részletezés) is szerepet játszanak.

Ha bejön most ide négy hirkán tigris és kilenc indiai, harcra bősztített elefánt, és Atlas dobja a földgömböt, labdázunk, és a sas ételhordóban hozza a Prometheus máját ebédre, és istenek szaladgálnak összevissza, kit érdekel? (AP 240-41)

Visszatérve a görög mítoszokra, az állapítható meg, hogy a legáltalánosabb, leggyakoribb témák<sup>209</sup> kombinálhatóak, s néhányuk összessége (legalább kettő, általában öt) komplex mítoszt<sup>210</sup> ad ki (Kirk 1993: 207-210). A Kirk által vizsgált 24

---

<sup>209</sup> Kirk ezeket a témákat 24 pontban összegzi: 1. Fortélyok, rejtvények, kényszerhelyzetek leleményes megoldása (istenek és hősök minden célra használják: álcázás vagy leleplezés végett, tolvaj, házasságtörő elfogására, verseny megnyerésére, üldözés halogatására). 2. Átváltozások. 3. Rokon, szerelmes vagy barát véletlen megölése (ezt gyakran követi elutazás a bosszú elkerülése vagy megtisztulás végett). 4. Óriások, szörnyek, kígyók (mint istenek ellenfelei, kincsörzök). 5. Valaki meg akar szabadulni vetélytársától (megoldhatatlan vagy veszedelmes feladattal bízva meg). 6. Feladat vagy kutatás végrehajtása. 7. Versengés (menyasszonyért, királyságért, dicsőségért). 8. Isten iránt tanúsított tiszteletlenség megbüntetése (erotikus megkönyékezés, kérkedés). 9. Szülők, idősebb személyek elűzése. 10. Saját gyermek megölése, illetve ennek megkísérlése. 11. Bosszúállás. 12. Fiúgyermek bosszút áll anyjáért. 13. Családi viszályok. 14. Álnok feleség. 15. Álnok leány. 16. Vérfertőző kapcsolat. 17. Városalapítás (jóslat adja hírül). 18. Különleges fegyverek. 19. Jövendőmondók és látnokok. 20. Istenek és istennők halandó szeretői. 21. A halhatatlanság veszedelme. 22. Tárgyasult lélek vagy életerő. 23. Rendkívüli születés. 24. Elzárás vagy bebörtönzés (Kirk 1993: 207-9).

<sup>210</sup> Lévi-Strauss a mítoszok alkotóegységeit, mitémáit vizsgálva arra a megállapításra jut, hogy ezek az alkotóelemek viszony természetűek, viszonycsomagok, jelentő funkcióra csupán a csomagok kombinációinak alakjában tesznek szert (Lévi-Strauss 2001: 166).

általános témát áttekintve *A pillanat* kapcsán arra a megállapításra juthatunk, hogy Szabó Magda az eposzból ismert komplex mítosz összetevőit, a téma kombinációit is megváltoztatja látens módon azzal, hogy Creusa megöli a férjét, és annak vértjében, Aeneas nevét felvéve menekül el Trójából. Útja tehát nem pusztán a városalapítás szándékával magyarázható. Ha a két mű, az eredeti eposz és a regény közötti különbségekre koncentrálnak, láthatjuk, hogy amíg az *Aeneis*ben a trójai kivonuláskor a témák közül az elsőt, azaz a kényszerhelyzet leleményes megoldását (Vénusz ködöt bocsát le) találjuk, a regényben a kvázi-átváltozás és a szerelmes megölése (2, 3) témák kombinációi is szerepet játszanak.

Aeneis	kényszerhelyzet leleményes megoldása	-	-
A pillanat	kényszerhelyzet leleményes megoldása	(kvázi)- átváltozás	Aeneis megölése

## 2. ábra A mítosz komplex összetevői: a kiinduló helyzet témái

Kirk szerint több istenről is elmondható, hogy miután elnyerték érett mitológiai alakjukat, nevükhöz meglepően csekély számú esemény fűződik (Kirk 1993: 195). A regényben Szabó Magda jól észrevehetően az istenek a trójai háborúban hagyományosan betöltött szerepkörét nem írja át drasztikusan, de a narrátor személyének megváltoztatásával (Creusa saját fülével hallja, hogy Vénusz feláldozza őt, az itáliai új haza reményében) kialakuló ironizáló beszédmód mégis alkalmas az istenek, istennők hagyományban rögzült képének módosítására.

A fikció következetességének megalapozására a mitológiai rétegben több apróbb módosítást vehetünk észre. Például a mondahagyománytól eltérően Creusát nem Priamus és Hecuba nászából származtatja. A szöveg szerint az igazi apa Laokoón, s azért szerzik meg Aeneast csalással Creusa férjének, mert tudják, hogy az isteni rendelés miatt ő túléli Tróját, s vele együtt túlélhet Creusa is (AP 120-21). Valójában a mitológiai apparátus átírása, (hamisítása) - Eszkiesz istennő szörnyű következményekkel járó isteni beavatkozása - teszi lehetővé a mondahagyománytól eltérő Creusa történet létrehozását is.

Mind tanultuk annak idején, hogy aki Eszkieszhez fordul, annak teljesül a kívánsága, bármi legyen is az, de hogy a kérelmezővel mi történik, azt nem tudta maga az egyház sem. Valami olyat jelzett a mitológia: iszonyú iszonyat. (AP 33)

Az isteni beavatkozás kérésének, majd leleplezésének a módja a regényben észrevehetően - a politika működési mechanizmusára irányuló - ironia újabb rétegét adja. Mind Aeneas/ Creusa, mind Panthus narrációjából tudjuk, Eszkiesz bármilyen kérést – akár Trója megmentését is – teljesíthetné, azzal a feltétellel, hogy a kérés megfogalmazója iszonyatos, emberi léptékkal alig felfogható büntetést vállal magára. Ezt azonban csak egyetlen rabszolga, Caieta<sup>211</sup> vállalja magára, s ő sem Trója, hanem a nyelvétől megfosztott férje, Cicus megmentéséért (AP 93).

Eszkiesz istennő létrehozása nélkül a történet nem lenne hitelesen elmondható, hiszen az égi apparátus hagyományos szerepkörét tekintve az istenek azonnal észrevennék Creusa csalását. Ugyan Platón *Lakomájában*<sup>212</sup> találhatunk utalást a két Aphrodité létezésére, de ez nem esik egybe a Szabó Magda alkotta Eszkiessel.

Szóval Saturnus atya sarlójával lemetszette Uranus atya férfitagját, amely a tengerbe zuhant Ciprus szigeténél, és az óceán habjával érintkezve létrehozta a világ legszebb nőjét, Venus istennőt, egy vércseppjéből meg ikerhúga lett, de az eltűnt, száműzték. (AP 84)

Vénusz ikertestvére tehát száműzötté, neve pedig kimondhatatlanná vált. Jupiter azonban a Végzet Ananké közbelépése miatt mégsem pusztítja el: „ne öld meg, atya, mert már neve van és csodaszép, és kell valaki azoknak is isten, akiket nem akarnak, akik mindjárt a születéstől úgy élik le a létet, hogy feleslegesek.” (AP 86).

Az itt idézett részlet azonban túlmutat a regény keretein, és az írói életművel teremt sajátos, leginkább tematikusnak tekinthető kapcsolatot. Rövid áttekintésében

---

<sup>211</sup> A regényben Creusa és Caieta között mély strukturális hasonlóságok állnak fenn, amelyeket az elrejtés, elfojtás és hiány fogalmaival lehet leginkább meghatározni.

<sup>212</sup> „Minthogy azonban két Aphrodité van, szükségképpen Erósz is kettő. Hogyisne volna két istennő? Az egyik, az ősi, Uranosz anyanemszülte leánya, akit mi "az éginek" tisztelünk; a másik Zeusz és Dioné leánya, akit "közönségesnek" hívunk.” Platon: *Lakoma* <http://mek.oszk.hu/06100/06151/06151.htm#19>. (2011. augusztus. 5).

René de Ceccatty is rámutat, hogy ezek az „elhagyottak”, (feleslegesek) Szabó Magda más műveiben is szerephez jutnak<sup>213</sup>. De kapcsolódási pontok a fikció más pontjain is megfigyelhetők. Frye úgy véli, hogy a mitikus struktúra jelenléte a realista fikcióban hihetőséggel kapcsolatos technikai problémákat vet fel. A probléma megoldására az átvitel (displacement) eszközei használhatóak. Az átvitel használatának az alapelve az, hogy ami a mítoszban metaforikusan azonos lehet, az a románcba csak a hasonlat alkalmazásával kapcsolható be (Frye 1998a:117-8). Ugyanez a helyzet figyelhető meg a két vizsgált regényben. A *pillanat*ban működő, megelevenedő mítoszi világkép (istennők, faistenek, isteni leszármazottak) a *Régimódi történet* világában már a hihetőség kontextusába illeszkedve csak hasonlatok formájában jelenhet meg: „a három Párkának csúfolt három nővér legfiatalabbika forrón ragaszkodott nagy műveltségű apjához” (RmT 39 – kiemelés tőlem).

Összefoglalásként elmondható, hogy A *pillanat* című regény Vergilius eposzára tudatosan reflektál. A regény kiindulópontját azonban a kanonizált történet alapszituációjának megváltoztatása, a helyzet megfordítása adja (Aeneas halála után felesége, Creusa válik honalapítótá). A regény intencionálisan tehát egyszerre reflektál az irodalmi kánon, hagyományozódás, a „fikció” és „valóság”, illetve az egyes ember életét megváltoztató politika, történelem jelenlétére.

A regény az eposz formai alakzatainak, jegyeinek felidézésével hivatkozik a hagyományra (az eposz állandó kellékeiből többet is átvesz), de egyszerre deformálja is azt. A metafikciós szemlélet, a fikció folyamatainak tudatosítása, az irónia, paródia és a különféle meta-eljárások működése a regény és a pretextus eltéréseit, destruálásának különböző formáit helyezi előtérbe. A regény mitikus rétege komplex szerephez jut. Creusa történetének létrehozása csak az eredeti eposzból ismert mitológiai apparátus átírásával (hamisításával), a komplex mítosz összetevőinek módosításával válik lehetővé.

---

<sup>213</sup>[http://www.es.hu/8222;szabo\\_magda\\_valosagos\\_csoda8221;;2009-09-06.html](http://www.es.hu/8222;szabo_magda_valosagos_csoda8221;;2009-09-06.html) (2011 08.10). Ahogyan arra már korábban is rámutattunk, ilyen motivikus kapcsolatként értelmezhetők a Creusa anyjáról, Hecubáról szóló lírai részek. Ezek az életmű darabjai közül leginkább a *Régimódi történet* anyaképével vethetők össze.



## 5. ÖSSZEGZÉS

A disszertáció Szabó Magda gazdag életművéből két regény, a *Régimódi történet* és *A pillanat* részletesebb elemzésével kívánta bemutatni azt, hogy az intertextuális olvasási, értelmezési stratégiák alkalmazása hogyan képes a regényszövegeket az értelmezés számára „kinyitni”. *A bevezetés hipotézise az volt, hogy az intertextualitást előtérbe húzó értelmezői stratégia alkalmazása a hagyományosabb kritikai elemzésekhez képest olvasásbeli, értelmezésbeli különbségekkel jár, s olyan mechanizmusok működésére világíthat rá, amelyeket a hagyományos recepció negligál.*

A problémakörök azonosítását követően a Szabó Magda kritikai befogadástörténetének részletesebb áttekintésével az volt a célom, hogy rámutassak azokra az értelmezési módokra, felmerülő problémákra, amelyek a kritikai beszédmodot jellemzik, s meghatározták Szabó Magda kortárs irodalomban betöltött helyét, szerepét. A gyakorlati célom az volt, hogy bebizonyítsam azt, hogy a kritikai fogalmak, interpretációs módok újragondolásával a rögzült kritikai látásmód szélesíthető, s a problémakörök új megvilágításba helyezése az irodalomelmélet számára is hasznos lehetőségeket tár(hat) fel.

Disszertációm elején abból indultam ki, hogy a nyolcvanas évek végén, kilencvenes évek elején jelentkező politikai-mentális átrendeződés, az irodalmi, kulturális szituáció felgyorsuló változása természetszerűleg hívta elő a kulturális-kritikai önreflexió megújulásának az igényét (Szirák 2001: 35-36). A dolgozat elméleti célkitűzésének meghatározásakor fontos szerepet játszott az intertextualitás fogalom létszemléletként illetve szövegalkotó eljárások összességeként való értelmezésének megkülönböztetése. Az intertextualitás jelensége nem pusztán az irodalmi-poétikai eljárások halmazaként értelmezhető. Az adott szöveg jelölt kapcsolódásainak, idézéseinek vizsgálata mellett, a szerkezeti, tematikus vagy műfaji-műnemmeghatározás révén kapcsolatot teremtő intertextualitást is figyelembe vettem (vö. Kulcsár-Szabó 1995: 500). Sőt bizonyos poétikai eljárások intertextuális megvilágításait is megvizsgáltam, ha azok újraértelmezése a szövegben kimutatható volt.

A dolgozat elméleti magvát három szorosan összekapcsolódó fogalom, az *intertextualitás*, a *szöveg*, és az *olvasó* alkotja. Meghatározásukhoz az elméleti részben az intertextualitás legfontosabb elméleti irányainak jellegzetességeit foglaltam össze, érzékeltetve az esetenként eltérő kritikai vélekedéseket, meglátásokat. Közismert, hogy az intertextualitás meghatározása Kristevától származik. A kutató Bahtyin fogalmait (a szó törvénye, a szövegtér dimenziói) értelmezve jut el az intertextualitás elméletének részletes kidolgozásáig, azaz annak a megfogalmazásáig, hogy a szöveg más szövegek bekebelezése, transzformációja révén jön létre, s idézetekből álló mozaikként épül fel (Kristeva 1980: 64-65). A fogalom artikulálódásához azonban Bahtyin különleges dialogikus nyelvszemlélete mellett Saussure parole - langue distinkciója is szükséges szegmens volt (vö. Allen 2000: 10). Az intertextualitás fogalmának, szövegfogalmának új koncepciója Barthes irodalomelméleti írásaiban jelentkezik. Szövegelemzésében az 'olvasói', 'írói' szöveg fogalmainak elkülönítése, a 'mű' és a 'szöveg' közötti szembenállás kijelölése (Barthes 1997: 14-16) a későbbi kritikai gondolkodás beszédmódjára is hatással volt. A Barthes és Riffaterre munkáihoz kapcsolható intertextuális fordulat a hangsúlyt a szerző-szöveg viszonyról, az olvasó-szöveg viszonyra helyezi át. Ezzel olyan kortárs befogadási szituáció jött létre, amely az intertextualitás jelenségéhez másként viszonyul, mint az azt megelőző korszakok (Kulcsár-Szabó 1995: 498-9).

Genette strukturalista megközelítése a Kristeva vagy Barthes által felvázolt problémára pragmatikus megoldást kínál. Az általa meghatározott transztextuális kapcsolatrendszer az imitáció, transzformáció kérdése mellett diskurzus típusok osztályozását, tematikus, modális, és generikus osztályozási módot is magában foglal. (Genette 1992: 78). A francia kutató elméleti megközelítéséből kibomló szemléletmód a dolgozat elemző fejezeteiben visszatér. Az intertextualitás eltérő aspektusait jól szemlélteti az a bloomi meghatározás, amely az intertextualitást a hatás-izony termékének tekinti. A Harold Bloom által használt freudi terminológia (vö. Bloom 1973: 70) a feminista szövegelemzések, narratológiai vizsgálatok értelmezéseiben is visszatér (Gilbert, Gubar 1979: 49). A regények vizsgálatakor a feminizmus, és bizonyos értelemben a posztmodern intertextuális felfogásában jelentkező értelmezési lehetőségek is körvonalazódnak.

Ahogy az korábban jeleztem, a szöveg és az olvasó, befogadó kapcsolatának átalakulása ahhoz a paradigmaváltáshoz köthető, amely az intertextualitás elméleti diskurzusain belül bontakozik ki. Ezért az elméleti rész utolsó alfejezetében a befogadás mechanizmusában bekövetkezett változásokat tekintetem át. Az olvasás konvenciói, működési módjai iránti érdeklődés az irodalmi művek interpretációját alaposan megváltoztatta. Umberto Eco a regény gépezetének megértését egyértelműen az olvasó szerepvállalásától, stratégiájától teszi függővé (Eco 2004: 333). A fentiekben vázolt kérdéskörök kibontására azért volt szükség, mert az értekezés elemző részének egyik kiindulópontját az a felismerés jelenti, hogy Szabó Magda regényeinek értelmezése igazán csak az intertextuális vonatkozások felfejtésével válik teljessé. Az olvasó, befogadó interpretációs beállítottsága az olvasatban különbségként jelentkezhet, hiszen a regényekben található nyelvi játékok egy része olvasói előtapasztalat nélkül nem, vagy csak részlegesen érzékelhető, értelmezhető.

A disszertáció elméleti keretének vázolását, kibontását követően a korábban már meghatározott két regény, Szabó Magda 1977-ben írt *Régimódi történet* és az 1990-ben született *A pillanat* című regényének intertextuális megnyilvánulásait, formáinak megjelenését, architextualitással kapcsolatos aspektusait vizsgáltam. Témaválasztásom relevanciáját *A problémakör szűkítése* című részben indokoltam meg. Egyrészt befolyásolt az, hogy lezárt életművek esetében, az egy opuszon belüli, eltérő időszakhoz tartozó művek vizsgálata különösen érdekes eredményeket hozhat (Thomka 2001c: 51). Másrészt úgy véltem, hogy a Szabó Magda recepcióban megjelenő problémakörök kibontásában, illetve a negligált mechanizmusok értelmezésében az intertextuális olvasásból adódó szempontrendszer többletet hozhat. Természetesen az értelmezésben központi szerepet játszó intertextuális mozzanatok tanulmányozáshoz elengedhetetlen volt a fikciós szövegvilágban működő eszköztár, a narratív hagyományokhoz való visszatekintés, elfordulás mechanizmusainak, tehát a narratológiát érintő kérdésköröknek az együttes kezelése.

Az értekezés első elemző fejezete a *Régimódi történet* intertextuálisan értelmezhető problémaköreit bontotta ki. Tézisemben azt fogalmaztam meg, hogy a vizsgált szövegekben tematizálódó írói magatartás, narratív identitás, olvasói /

*újraolvasói szerep, önéletírói tér fogalmának kibontása a regények között működő intertextuális/ intratextuális mechanizmusok értelmezését segíti elő.*

A tézisben szereplő problémakörök kifejtésével a regényelemző alfejezetek részletesen foglalkoznak.

A családregegynt egyértelműen a "prózaforodulat" legtöbbet idézett műfajként határozhatjuk meg, amelyhez gyakran az emlékezés-technikákat és az önélettrajz mintáit is aktualizáló elbeszélés-szervezés társul (vö. Szirák 2001: 43). Érdekes módon az tapasztalható, hogy a regény kortárs befogadásában a (hagyományosan értelmezett) műfaji előzményekkel vont architextuális, intertextuális kapcsolat szerepet játszik (vö. Kabdebó 2002: 198, 2007: 37; Belohorszky 2002: 90-1; Béládi 2002: 79).

A regényben működő intertextuális utalások szerepét, célját aszerint tematizáltam, hogy azok a szöveg melyik rétegében, milyen módon jelennek meg. Az intertextualitás sok esetben a szereplők személyiségének megformálásában, a környezet hiteles megalkotásában nyújt segítséget, de az is felfedezhető, hogy Jablonczay Lenke élettörténetében az egyik olvasmányélménye egyfajta kicsinyítő tükörként, *mise en abime*-ként szolgál.

A Régimódi történet értelmezéskor a szerzői életművön belül megtalálható intertextuális kapcsolatok szerepét is fontos volt megvizsgálni. Az *önéletírói tér* szövegek közötti viszonya az azonos szerzői névvel ellátott intertextuális kapcsolatban jelentkezik, s az életmű több darabjának az értelmezésére lehetőséget teremt (Z. Varga 2002: 252). Az önreflexiós mechanizmusok, a mű befogadásakor kialakuló elvárásai horizont, az (író) - szerző - életmű körül kirajzolódó összefüggérendszer áttekintését tették szükségessé.

A műfaji kérdések tárgyalásakor a fikció és a valóság kategóriáinak egymás melletti értelmezhetőségét, a történelmi, irodalmi, a fikcióképző és nem fikciós elbeszélés közti dilemmát több oldalról is vizsgáltam. Ennek a problémakörnek hangsúlyos részét képezi a megélt, megtörtént események előadásával, élettörténetté formálásával megkonstruálódó *narratív identitás*, illetve a *referenciák megalkotásának* a módja, amelyeket külön alfejezetekben tárgyaltam. A regénykonvenciót alakító szólamváltások megjelenése, az eltérő szerzőségű feljegyzések, kommentárok, levelek,

naplóbejegyzések beékelése a szöveg működési mechanizmusát megváltoztatják (Thomka 2001a: 49). Az idézett, eltérő szerzőségű szövegrészek úgy hordozzák a „valóság vonásait”, hogy a szereplők hangsúlyozottan valós személyiségének rekonstruálásában vesznek részt. Az, hogy a történet hiteles dokumentumokat is felhasznál, a regény idő- és térszerkezetében is lényeges szerepet játszik. A megalkotott elbeszélésmodell képes az alulnézeti és fölülnézeti történelmet egymásra rávetíteni, a történelem nagy eseményeit a szereplők szűkebb életterére vonatkoztatva egyfajta alternatív narratív logikát érvényesíteni.

A dolgozat második elemző fejezete Szabó Magda 1990-ben írott regényének vizsgálatával azt kívánta bizonyítani, hogy az intertextuális olvasat felszínre hozhatja, tudatosíthatja a regények architextuális vonatkozásainak, metafikciós eljárásainak, esetlegesen a regényeken is átívelő sztereotípiák értelemkonstituáló funkcióit, jelentésteremtő erejét.

A *pillanat* az egész európai irodalom karakterét befolyásoló kulcsművel, az *Aeneisszel* teremt meghatározó intertextuális kapcsolatot. Vergilius eposza a regényben mint alapvető *intertextuális fólia*<sup>214</sup> jelenik meg, és egyértelműen a regény hypotextusát adja. Mivel a regény műfaja eleve parodizálja, átakcentálja a többi műfajt (Bahtyin 1995: 332), így az intertextuális átültetés felvetette azt a kérdést, hogy a már előzőleg létező megnyilatkozások asszimilációja hogyan zajlik.

Láthatóan a kialakuló új kontextus vállalja a kritikus újraírást, a szöveg „rendbehozását” (vö. Jenny 47-48). Ez már a két különböző szerzői intenció összevetésekor is kiderül, de a hatásmechanizmus a szöveg különböző sikjaiban, rétegeiben eltérő hangsúllyal realizálódik.

A *metafikciós vonatkozások*, szemlélet áttekintésével a regény fikcionális rendszere vált tanulmányozhatóvá. Az irodalom működésére vonatkozó, az „élet” és az „irodalom” szétválását, az „igazság” és a „hazugság” különbségeit elmélyítő metafikciós utalások, kommentárok a fikció folyamatait tudatosítják. A *humor*, az *íronia* jelentéskonstrukcióban betöltött szerepének megvilágítása a befogadásra, az intertextuális olvasatra irányította a figyelmet (Riffaterre 1974: 278). Hasonlóképpen a

---

<sup>214</sup> A kifejezés a szöveg egyértelműen jelölt intertextuális vonatkozásait jelenti (Orosz 2003: 265).

*paródia* mint metafikciós forma is alkalmas a fikció korpuszának a kitágítására, azzal hogy az íráshoz, befogadáshoz kapcsolódó episztemológiai folyamatok, strukturális, társadalmi problémák kritikáját fogalmazza meg (Rose 1979: 13-14).

A regényben az eposzi minta megbontásával egy olyan antistruktúra<sup>215</sup> körvonalazódik, amely egy feltételezett korábbi diskurzusra reflektál (az eposz megfelelő szöveghelyei), s arra kényszeríti az olvasót, hogy a lineáris olvasás helyett a szövegben egy dialogikus struktúrát ismerjen fel. Erre szolgál példaként a részletesebben is ismertetett amplifikáció.

A már vizsgált metafikatív sík mellett jól láthatóan a *narráció metanarratív rétege* is hangsúlyos. Az írás, megírás, művészetre, nyelvre vonatkozó reflexiói, az elbeszélői önreflexiók (Thomka 2001a: 54) átszövik az én-elbeszélő narrációját. Az önmagára fokozottan reflektáló narráció megoldásrendszerét *A metanarráció formái* alfejezet részletesebben vizsgálta. További perspektívákat nyithat meg az intertextuális olvasás előtt, ha figyelmünket a műfajpoétikai konvenció határmezsgyéjét súroló narratív eljárásokra, elbeszélői, (szerzői) „határátlépésekre”, *narratív metalepszisre* helyezzük.

A *mitikus réteg* jelenléte már *A pillanat* első alfejezetében is hangsúlyozódik. A fikció következetességének megalapozására a regény mitológiai rétegében több módosítást is észrevehetünk. A regényszöveg legtöbbször ironikus, parodizáló távolságot tart az eredeti eposz világképével, s az újraírásra tett regényírói kísérletben is fontos szerepet tölt be a nem létező istennő, Eszkiesz megalkotása. Azzal, hogy *A pillanatot* vizsgáló alfejezetek közül az utolsó a mítosszal, konkrétabban a trójai mondakörrel való kapcsolatot elemzi, láthatóvá válik az intertextuális olvasatból kibomló témakörök organikus összetartozása.

Bizonyos kapcsolódási pontok kivezetnek a vizsgált regények fikciós keretei közül, és az írói életművel teremtenek motivikus, tematikus kapcsolatot. Ezeket a kapcsolódási pontokat az érintett alfejezetek jelzik. *A jelenlegi kutatás folytatása*, s egyúttal a Szabó Magda-recepció új perspektívája körvonalazódhat egy „nyitott” intertextuális tipológia létrehozásában, amely a különböző időszakban született

---

<sup>215</sup> Zumthor használja ezt a kifejezést (vö. Zumthor 1991: 113).

szövegek (regényszövegek, novellák, interjúk) között létrejövő relációkat emelhetné ki. Az egymással kapcsolatot tartó szövegek intertextuális működéseit, architextuális, metatextuális vonatkozásait, s a szövegközi térben tematizálódó szerző – narrátor – (újra)olvasói szerep megjelenési formáiról, változásairól egy kiterjedtebb szövegkorpusz pontos képet adhatna.

## 6. KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Szeretnék köszönetet mondani tanárainknak és professzorainknak, akik elkötelezettségükkel, szakmai hozzáértésükkel oktatói pályámon is példaként szolgálnak számomra. Elsőként *Olasz Sándor* professzor úr munkáját szeretném megköszönni, aki a doktori program során nem pusztán a konkrét kutatás megalapozásában, és a téma formálásában segített. Kutatói, szakmai gondosságát jellemzi, hogy nyomon követte a megjelent publikációkat, értékes tanácsai a kutatói szemlélet kialakításában is fontos szerepet játszottak.

Köszönöm továbbá *Ilia Mihály* professzor úr, *Péter László* professzor úr, és *Füzi László* tanár úr munkáját. Elhivatott szakmai gondolkodásuk, tanításuk, egyedi szemléletük ösztönző volt, mind a doktori program ideje alatt, mind a kutatási periódus másfél évében. Szeretném még továbbá *Virág Zoltán* professzor úr nevét kiemelni. Szakmai támogatása és biztatása, *Olasz Sándor* professzor úr betegsége alatt és elvesztése után is sokat jelentett.

Köszönettel tartozom *Kovács András* professzor úrnak, aki a kutatás folytatásában segítségemre volt, és felvállalta a már megkezdett munka vezetésével járó nehéz terhet. Támogatása, önzetlen szakmai munkája, türelme, hozzáértése nélkül nem tudtam volna befejezni az értekezést.

Végül köszönetet szeretnék mondani a *doktori iskola fiatal kutatóinak* is. Inspiráló szakmai közösségük, szüntelen érdeklődésük új színnel gazdagították mind kutatói mind személyes életem.



## 7. IRODALOMJEGYZÉK

H. Porter ABBOTT, *Önéletírás, autográfia, fikció: kísérlet a szöveg típusok osztályozására*, Helikon 2002/3, 286-304.

Graham ALLEN, *Intertextuality*, Routledge, New York, 2000.

ANGYALOSI Gergely(1996a), *Az intertextualitás kalandja*, Helikon 1996/1-2, 3-9.

Uő. (1996b), *Roland Barthes, a semleges próféta*, Osiris Kiadó, Budapest, 1996.

Aleida ASSMANN, *Szövegek, nyomok, hulladékok: a kulturális emlékezet változó médiumai = Narratívák 8, Elbeszélés, kultúra, történelem*, szerk. Kisantal Tamás, Bp., Kijarat Kiadó, 2009, 146–159.

BABARCSY Eszter, *Utószó = Roland Barthes, A szöveg öröme: Irodalomelméleti írások*, Bp., Osiris Kiadó, 1996, 117-118.

Mihail BAHTYIN, *A beszéd és a valóság: Filozófiai és beszédelméleti írások*, Bp., Gondolat, 1986.

Uő., *A szó az életben és a költészetben*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1985.

Uő., *A szó esztétikája, (Válogatott tanulmányok)*. Bp., Gondolat, 1976.

Uő., *Az eposz és a regény (A regény kutatásának metodológiájáról)*, Literatura, 1995/4, 331–354.

Uő., *Francois Rabelais művészete, a középkori és a reneszánsz népi kultúrája*, Bp., Európa Könyvkiadó, 1982.

BARA Katalin, CSUTAK Judit, *Történetiség: hagyomány, kulturális emlékezet/Történetiség: korszak, korszakolás, „nagy történet”*, Korunk. 2006/5, <http://epa.oszk.hu/00400/00458/00113/1720.html> (2011. 10.25).

Christine BARON, *A metaleptikus hatás és a fikcionális beszédmódok státusa = Narratívák 6, Narratív beágyazás és reflexivitás*, szerk. BENE Adrián, JABLONCZAY Tímea. Bp., Kijarat Kiadó, 2007, 254-269.

Roland BARTHES, *S/Z*, Bp., 1997, 13-42.

Uő., *Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe (az Akciók, a Narráció és az Elbeszélés rendszere c. fejezet) = A modern irodalomtudomány kialakulása: Szöveggyűjtemény*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, Bp., Osiris, 2001.

Uő.(1996a), „*A szerző halála*” = R. B., *A szöveg öröme*, Bp., Osiris, 1996, 50-55.

Uő.(1996b), „*Az olvasásról*” = R. B., *A szöveg öröme*, Bp., Osiris, 1996, 56-66.

Uő.(1996c), „*A műtől a szöveg felé*” = R. B., *A szöveg öröme*, Bp., Osiris, 67-74.

Uő., *Texte (théorie du) = Oeuvres complètes*, éd. Eric MARTY, II. Paris, Seuil, 1994, 1683.

BÁRDOS Pál, *Tudósítás és sorsdráma: Jegyzet Szabó Magda regényéhez*, Népszabadság. 1978.01. 04. 7.

Janusz BAŃCZEROWSKI, *A metaszövegről és az intertextuális metaszövegbeli operátorokról*, Magyar Nyelvőr, 134 (2010), 183-195. <http://www.c3.hu/~nyelvor/period/1342/134204.pdf>. (2011. 11.12).

BÉLÁDI Miklós, *Szabó Magda két regénye: Az Ókút és a Régimódi történet = Salve, scriptor! szerk. ACZÉL Judit*, Debrecen, 2002, 76-82.

BELOHORSZKY Pál, *A magyar romlás virágai: Szabó Magda: Régimódi történet = Salve, scriptor!* szerk. ACZÉL Judit, Debrecen, 2002, 165-171.

Ziva BEN-PORAT, *The poetics of literary allusion*, PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature 1976/1, 105–128.

BERNÁTH Árpád, *Építőkövek: A lehetséges világok poétikájához*, Szeged, Ictus Kiadó és JATE Irodalomelméleti Csoport, 1998.

BERNÁTH Árpád, OROSZ Magdolna, RADEK Tünde, RÁCZ Gabriella, TÖKEI Éva, *Irodalom, irodalomtudomány, irodalmi szövegelemzés*, <http://germanistik.elte.hu/irodbev/3fejezet.htm> (2011. 08.18).

BERTHA Zoltán, *Szövegköziség és sorsjelentés Szilágyi Domokosról*, Tiszatáj, 2002/3, 52-60.

BEZERÉDJ Amália, *Flóri könyve (Hasonmás kiadás)*, Szekszárd, 1986.

Harold BLOOM (1994a), *Költészet, revizionizmus, elfojtás*, Helikon 1994/1-2, 58-76.

Uő.(1994b), *The Western Canon: the books and school of the ages*, London, Macmillan, 1994.

Uő., *The Anxiety of Influence: a theory of poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1973.

BÓKAI Antal, *Bahtyin és Freud (A szöveg szubjektív értelmének két felfogása)*, Literatura, 1991/2, 103-126.

Celia BRITTON, *Fiction, fact and madness: intertextual relations among Gide's female characters = Intertextuality: Theories and practices*, eds. Michael WORTON and Judith STILL, Manchester and New York, Manchester University Press, 1990, 159-175.

Ulrich BROICH, Manfred PFISTER, *Intertextualität: Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1985.

Charlotte BRONTË, *Jane Eyre*, Berkshire, Penguin, 1994.

Pierre BRUNEL (2007a), *A mítosz és a szöveg struktúrája = Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből*, szerk. SZÁVAI Dorottya. Bp., Kijárat, 2007, 41-56.

Uő. (2007b), *Felbukkanás, rugalmasság, kisugárzás = Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből*, szerk. SZÁVAI Dorottya. Bp., Kijárat, 2007, 57-68.

Uő. (2007c), *Modern Orpheusz = Fejezetek a francia irodalomelmélet történetéből*, szerk. SZÁVAI Dorottya. Bp., Kijárat, 2007, 69-84.

Jerome BRUNER, *A gondolkodás két formája = Narratívák 5, Narratív pszichológia*, szerk. LÁSZLÓ János, THOMKA Beáta, Bp., Kijárat Kiadó, 2001, 27–57.

Peter BURKE, *Az eseménytörténet és az elbeszélés felélesztése = Narratívák 4, A történelem poétikája*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijárat Kiadó, 2000, 37-52.

BUDA Attila, *Szabó Magda szakirodalom*, <http://www.pim.hu/object.3DF2FE63-880E-442F-9C15-CC0C390CCA05.ivy> (2011. 10. 19).

Matei CALINESCU, *Olvasás és újraolvasás: a megértés térbeli és időbeli modelljei*, Literatura, 1991/1, 1-51.

ROSS CHAMBERS, *Alter ego: intertextuality, irony and the politics of reading = Intertextuality. Theories and practices*, eds. Michael WORTON, Judith STILL, Manchester and New York, Manchester University Press, 1990, 143–158.

Cynthia CHASE, *Arcot adni a névnek*, Pompeji, 1997/ 2-3, 108-147.

Dorith COHN, *Metalepszis és mise en abyme = Narratívák 6, Narratív beágyazás és reflexivitás*, szerk. BENE Adrián, JABLONCZAY Tímea, Bp., Kijárat Kiadó, 2007, 113-122.

Jonathan CULLER, *Dekonstrukció: Elmélet és kritika a strukturalizmus után*, Bp., Osiris kiadó, 1997.

Uő., *The Pursuit of Signs: Semiotics, literature, deconstruction*, London and New York, Routledge, Reprinted, 2002.

Mark CURRIE, *Elbeszélés, politika, történelem = Narratívák 3, A kultúra narratívái*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijárat Kiadó, 1999, 19-38.

CSÁNYI Erzsébet, *A regény öntudata: Metanarratív próza a jelenkori magyar és szerb irodalomban*, Újvidék, Forum-Uroboros Könyvkiadó, 1997.

Uő., *Irodalmi árterületek: A perifériától a centrum 1*, <http://periferia.btk.pte.hu/periferia/cse.htm> (2011. 08. 11)

CSETRI Lajos, *Vázlatok Szabó Magda regényírásáról*, Tiszatáj, 1971/1, 64-69.

Lucien DÄLLENBACH, *Reflexivitas és olvasás = Narratívák 6, Narratív beágyazás és reflexivitas*, szerk. BENE Adrián, JABLONCZAY Tímea, Bp., Kijárat Kiadó, 2007, 39-78.

Uő., *Intertextus és autotextus*, Helikon, 1996/2, 51–66.

Paul DE MAN, *Az irónia fogalma = P. d. M., Esztétikai ideológia*, Bp., Janus / Osiris, 2000, 175-203.

Uő., *Az önéletrajz mint arcrongálás*, Pompeji, 1997/2-3, 93-107.

Werner DELANOY, Jörg HELBIG, Allan JAMES, *Introduction: Towards a Dialogic Anglistics = Towards a Dialogic Anglicistic*, eds. Werner DELANOY, Jörg HELBIG, Allan JAMES, LIT Verlag Münster, 2007, 1-15.

DÉRCZY Péter. *Megszakítottság és folytonosság (A magyar próza elmúlt négy évtizede) = Magyar próza az ezredfordulón. Rövidprózák és tanulmányok*, szerk. ELEK Tibor, Bárka – Békés Megyei Könyvtár Magyar Könyvtárosok Egyesülete, Gyulai Várszínház, 2001.

DOBOS István, *Az irodalomértés alakzatai*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 2002.

Umberto ECO, *Az intertextuális irónia és az olvasat szintjei = U. E., La Mancha és Babel között: Irodalomról*, Bp., Európa Könyvkiadó, 2004.

Uő., *Reflections on the Name of the Rose*, London, Secker and Warburg, 1985.

ERDÖDY Edit, *Szabó Magda regényei*, Literatura, 2004/ 3-4, 324-333.

FARAGÓ Kornélia, *Közelség és különállás*, <http://www.forrasfolyoirat.hu/0206/farago.html> (2011. 09. 14).

Monika FLUDERNIK, *Szintérelmozdulás, metalepszis és metaleptikus mód = Narratívák 6, Narratív beágyazás és reflexivitas*, szerk. BENE Adrián, JABLONCZAY Tímea, Bp., Kijárat Kiadó, 2007, 81-101.

- Michel FOUCAULT, *Mi a szerző?* Melléklet, Világosság, 1981, Július, 26-35.
- FÖLDES Anna, *Hús év – hús regény*, Bp., Szépirodalmi Kiadó, 1968, 246-275.
- FRIED István, *A posztmodern társadalom felé = A kultúrákölcsiség dilemmái (Interkulturális tanulmányok Vajda György Mihály 85. születésnapjának megünneplésére)*, szerk. FRIED István, KÜRTÖSI Katalin, Szeged, 1999, 209-217.
- John FROW, *Intertextuality and ontology = Intertextuality: Theories and practices*, eds. Michael WORTON and Judith STILL, Manchester and New York, Manchester University Press, 1990, 45-55.
- Northrop FRYE (1998a), *A kritika anatómiája: Négy esszé*, Helikon Kiadó, 1998.
- Uő. (1998b), *Az irodalom archetípusai = A Modern Magyar Irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal, VILCSEK Béla, Osiris Kiadó, Bp., 1998, 440-448.
- FÜLÖP László, *Szabó Magda: Régimódi történet*, Kritika, 1978/2, 25-26.
- Uő., *Szabó Magda: Szilfán halat*, Kritika, 1976/ 2, 23.
- Hans-Georg GADAMER, *Szöveg és interpretáció = Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla Bp., Cserépfalvi Kiadó, 1991, 17-41.
- Gerard GENETTE (1996a), *Az elbeszélő diszkurzus = Az irodalom elméletei, I.*, szerk. THOMKA Beáta, Jelenkor-JPTE, Pécs, 1996, 61–98.
- Uő., *Metalepszis: Az alakzattól a fikcióig*, Pozsony, Kalligram, 2006.
- Uő., *Műfaj, „típus”, mód = Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*, szerk. KANYÓ Zoltán és SIKLAKI István, Bp., Tankönyvkiadó, 1988, 209-245.
- Uő., *The Architect: an introduction*, University of California Press, Berkeley CA and Oxford, 1992.
- Uő., *Palimpsests: literature in the second degree*, University of Nebraska Press, Lincoln NE and London, 1997.
- Uő. (1996b), *Transztextualitás*. Helikon, 1996/ 1-2, 82-90.
- Kenneth J. GERGEN, Mary M. GERGEN, *A narratívumok és az én mint viszonyrendszer = Narratívák 5, Narratív pszichológia*, szerk. LÁSZLÓ János, THOMKA Beáta Bp., Kijárat Kiadó, 2001, 77-119.
- Sandra M. GILBERT, Susan GUBAR, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven and London, Yale University Press, 1979.
- GRÁNICZ István, *Az intertextualitás problémája az orosz filológiában*, Helikon, 1997/ 3, 131-141.
- Karen HALTTUNEN, *A kultúrtörténet és a narrativitás kihívása = Narratívák 8, Elbeszélés, kultúra, történelem*, szerk. KISANTAL Tamás, 2009, 278-294.
- Seán HAND, *Missing you: intertextuality, transference and the language of love = Intertextuality. Theories and practices*, eds. Michael WORTON, Judith STILL, Manchester and New York, Manchester University Press, 1990, 79-91.
- HANSÁGI Ágnes, *„JELEN-LÉT-MÓD”? (A klasszikus mű a hagyomány történetében)*, Literatura, 1995/ 3, 298-308.

HARDI Judit, *A félreértés pragmatikai vizsgálata, Társadalmi-nemek közti párbeszéd elemzése alapján*, <http://c3.hu/~nyelvor/period/1341/134108.pdf> (2011. 09. 07).

HERMANN István (1960a), *A hátránézés irodalma*, Élet és Irodalom, 1960, június 17, 5-6.

Uő. (1960b), *Hátránézés egy vitára*, Élet és Irodalom, 1960, szeptember 23, 3.

HITES Sándor, *A műfaji önazonosságról = Az elbeszélés módozatai, Narratíva és identitás*, szerk. JÓZAN Ildikó, KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Osiris Kiadó, 2003, 28-62.

Uő., *A történelem és a metafikció az angolszász regényirodalom közelmúltjában*, <http://www.forrasfolyoirat.hu/0206/hites.html> (2011. 08. 15).

Susanne HOLTHUIS (1994a), *Intertextuality and Meaning Construction = Approaches to Poetry: Some Aspects of Textuality, Intertextuality and Intermediality, Research in Text Theory*, szerk. János S. PETŐFI és Terry OLIVI, Berlin, New York, de Gruyter Vol. 20. 1994, 77-93.

Uő. (1994b), *Alice in Wonderland – Aspects of Intertextuality = Semiotics and Linguistics in Alice's Wolds. Research in Text Theory*, szerk. Rachel FORDYCE and Carla MARELLO, Berlin, New York, de Gruyter, 1994, Vol. 19, 127-139.

Linda HUTCHEON, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York, London, Routledge, 1988.

Roman INGARDEN, *The Cognition of the Literary Work of Art: Northwestern University Studies in Phenomenology and Existential Philosophy*, Northwestern University Press, 1973.

Wolfgang ISER, *Az irodalom funkciótörténeti szövegmodellje*, Helikon, 1980/ 1-2, 40-65.

Uő., *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978.

ISZLAI Zoltán, *The New Hungarian Quarterly*, 1978/ 71, 168-170.

JABLONCZAY Tímea, *Önreflexív alakzatok a narratív diskurzusban = Narratívák 6, Narratív beágyazás és reflexivitás*, szerk. BENE Adrián, JABLONCZAY Tímea, Bp., Kijarat Kiadó, 2007, 7-35.

Jolanta JASTRZEBSKA, *Az „écriture féminine” jellegzetességei Szabó Magda prózájában = HATALOM ÉS KULTÚRA: Az V. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus előadásai II*, szerk. JANKOVICS József, NYERGES Judit, Bp., Nemzetközi Magyarorságtudományi Társaság, 2004, 37-43.

Laurent JENNY, *A forma stratégiája*, Helikon, 1996/ 1-2, 23-50.

Barbara JOHNSON, *A kritikai különbözőség*, Helikon, 1994/ 4, 140-149.

Marko JUVAN, *History and Poetics of Intertextuality*, Purdue University Press, 2008.

KABDEBÓ Lóránt, *Egy monográfia címszavai. = Salve, scriptor!* szerk. ACZÉL Judit, Debrecen, 2002, 172-205.

Uő., *"...nincs a nyúlnek tarisznyája..." (Szabó Magda: A szemlélők)* Debreceni Disputa, 2007/ 5, 33-37.

Uő., *Sorsfordító pillanatok: Szabó Magdával beszélget Kabdebó Lóránt*, Kortárs, 1984/ 2, 287-296.

Uő., *Vissza az emberig: A prózaíró Szabó Magda*. Bp., Magvető Könyvkiadó, Újhold-Évkönyv 1988/1, 409-424.

Wolfgang KAYSER, *A modern regény keletkezése és válsága = Narratívák 2, Történet és fikció*, Vál. és szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijárat Kiadó, 1998, 173-202.

KÁROLYI Csaba, *Régi módi: Szabó Magda: Fül Elise*, Élet és Irodalom, 2003, január 3, 22.

KERÉNYI Magda, *Szabó Magda és a modern regényírás*, Új Látóhatár, 1961, 260-269.

Tom KINDT, *A szerződésszegés művészete: A metalepszis és az elbeszélői megbízhatatlanság összehasonlítása = Narratívák 6, Narratív beágyazás és reflexivitás*, szerk. BENE Adrián, JABLONCZAY Tímea, Bp., Kijárat Kiadó, 2007, 125-136.

G. S. KIRK, *A Mítosz*, Bp., Holnap Kiadó, 1993.

KISS Noémi, „Cili én vagyok” avagy a régimódi textuális tér, Alföld, 2003/11, 97-104.

Diana KNIGHT, *Roland Barthes: an intertextual figure = Intertextuality: Theories and practices*, eds. Michael WORTON, Judith STILL, Manchester and New York, Manchester University Press, 1990, 92-107.

KOCZKÁS Sándor, *Realizmus vagy dekadencia? Egy vita epilógusa*, Élet és Irodalom, 1960, november 4, 1-2.

KÓNYA Judit, *Szabó Magda: Ez mind én voltam...*, Bp., Jaffa Kiadó, 2008.

KOVÁCS Sándor Iván, *Szabó Magda, a színeképelemzés mestere*, Alföld, 1992/10, 44-51.

KÖLCSEY Ferenc, *Himnusz*, <http://www.himnusz.hu/> (2011. 08.11).

KÖPECZI Béla, *Egzisztencialista jelenségek a mai magyar irodalomban*, Élet és Irodalom, 1961, május 5, 1-4.

Julia KRISTEVA, *A szövegnek nevezett produktivitás*, Enigma, 1998/ 16, 45-53.

Uő., *A szövegstrukturálás problémája*, Helikon, 1996/ 2, 14-22.

Uő., *A szó, a párbeszéd és a regény*, Helikon, 1968 /1, 115-125.

Uő., *Desire in Language: A semiotic approach to literature and art*, ed. Leon S. ROUDIEZ, Columbia University Press, New York, 1980.

Uő., *Revolution in Poetic Language*, ed. Leon S. ROUDIEZ, Columbia University Press, New York, 1984.

KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A magyar irodalom története 1945-1991*, Bp., Argumentum Kiadó, 1994.

Uő., *A szöveg mint recepcióesztétikai probléma*, Literatura, 1991/2, 127-139.

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Intertextualitás: létmód és/vagy funkció?*, Irodalomtörténet, 1995/4, 495-541.

Uő., *A kiüresedés és (negatív) dialektika: a chiasmus példája = A narratív identitás kérdései a társadalomtudományokban*, szerk. RÁKAI Orsolya, Z. KOVÁCS Zoltán, Budapest-Szeged, Gondolat Kiadói Kör –Pompeji, 2003, 96-133.

Roland Francois LACK, *Intertextuality or influence: Kristeva, Bloom and the Poésies of Isidore Ducasse = Intertextuality: Theories and practices*, eds. Michael WORTON, Judith STILL, Manchester and New York, Manchester University Press, 1990, 131-140.

LACKFI János, „Szabó Magda valóságos csoda!”: Válogatás Szabó Magda Ókút és A pillanat című regényeinek francia fogadtatásából, *Élet és Irodalom*, 2009, szeptember 4. [http://www.es.hu/8222;szabo\\_magda\\_valosagos\\_csoda8221;;2009-09-06.html](http://www.es.hu/8222;szabo_magda_valosagos_csoda8221;;2009-09-06.html) (2011.08.10).

George P. LANDOW, *Hypertext and Critical Theory*, The Johns Hopkins University Press, 1992.

Susan LANSER, *Toward a Feminist Narratology*, *Style*, 1986, 20/3, 341-363.

LÁSZLÓ János, *Történelem, elbeszélés, identitás = A narratív identitás kérdései a társadalomtudományokban*, szerk. RÁKAI Orsolya, Z. KOVÁCS Zoltán Budapest-Szeged, Gondolat Kiadói Kör –Pompeji, 2003, 156-172.

Uő., *Előszó = Narratívák 5, Narratív pszichológia*, szerk. LÁSZLÓ János, THOMKA Beáta, Bp., Kijárat Kiadó, 2001, 7-23.

LENGYEL Balázs, *A lírikus Szabó Magda*. *Élet és Irodalom*, 1976, március 13, 11.

Uő., *Ellen-Aeneis*, *Kortárs*, 1990/ 9, 155-158.

Philippe LEJEUNE, *Az önéletírás meghatározása*, *Helikon*, 2002/3, 272-285.

Claude LÉVI-STRAUSS, *A mítoszok struktúrája = Strukturális antropológia I.* Bp., Osiris, 2001, 162-183.

Uő., *A mítoszok strukturális elemzése = A Modern Magyar Irodalomtudomány kialakulása Szöveggyűjtemény*, Bp., Osiris Kiadó, 1998, 481-487.

David LODGE, *The Novel Now: Metafiction*, ed. Mark Currie, London and New York, Longman, 1995, 145-160.

Jurij LOTMAN, *Szöveg a szövegben = Kultúra, szöveg, narráció*, szerk. KOVÁCS Árpád, GILBERT Edit, Pécs, Janus Pannonius Egyetemi Kiadó, 1994, 57-80.

LŐRINCZY Huba, *Szabó Magda: Régimódi történet*, *Életünk*, 1978/ 3, 282-287.

MATHERS Helén, *Jön a rozson át*, Athenaeum Irodalmi és Nyomdai Rt, Bp., 1904.

Dan P. MCADAMS, *A történet jelentése az irodalomban és az életben = Narratívák 5, Narratív pszichológia*, szerk. LÁSZLÓ János, THOMKA Beáta, Bp., Kijárat Kiadó, 2001, 157-174.

MCCAFFERY, Larry, *The Metafictional Muse: The work of Robert Coover, Donald Barthelme, and William H. Cass*, University of Pittsburgh Press, 1982.

Jerome MCGANN, *Radiant textuality: literature after the World Wide Web*, Palgrave Macmillan, 2001.

Jeleazar MELETYINSZKIJ, *A mítosz poétikája*, Bp., Gondolat Kiadó, 1985.

MIHÁLYI Gábor, *Nézzünk még egyszer hátra...*, *Élet és Irodalom*, 1960, augusztus 5, 4.

N. KOVÁCS Timea, *Előszó = Narratívák 3, A kultúra narratívái*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijárat Kiadó, 1999, 7-14.

NAGY Boglárka, *Párhuzamos életrajzok (Szabó Magda: Für Elise)*, *Jelenkor*, 46, 2003 /9, 909-914.

NAGY Péter, *Hová néz az irodalmár?* *Élet és Irodalom*, 1960, augusztus 5, 4.

Uő., *On Modern Hungarian Novels*, *The New Hungarian Quarterly*, 1961/ 1, 45-53.

NÁCSA Klára, *Állásfoglalás: A fantázia buktatói*, Kritika, 1968/ 3, 47-50.

NEMES Péter, *Egy út története John Claire és a narratív emlékezet = Az elbeszélés módozatai, Narratíva és identitás*, szerk. JÓZAN Ildikó, KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZEGEDY-MASZÁK Mihály, Bp., Osiris Kiadó, 2003, 90-101.

NÉMETH László, *A mítosz emlőin = Németh László munkái, Életmű szilánkokban: Tanulmányok, kritikák, vallomások, Első kötet*, szerk. GREZSA Ferenc, Bp., Magvető és Szépirodalmi Könyvkiadó, 1989, 555-559.

Uő., *Megmentett gondolatok*, Bp., Magvető és Szépirodalmi Kiadó, 1975.

NÉMETH Zoltán, *A próza lázadása? (Korrekciók a '90-es évek magyar prózájában: fordulat a referencialitás felé) = Magyar próza az ezredfordulón: Rövidprózák és tanulmányok*, szerk. ELEK Tibor, Bárka – Békés Megyei Könyvtár Magyar Könyvtárosok Egyesülete, Gyulai Várszínház, 2001, 105-113.

ODORICS Ferenc, *A narratív identitás tropológiája = A narratív identitás kérdései a társadalomtudományokban*, szerk. RÁKAI Orsolya, Z. KOVÁCS Zoltán, Budapest-Szeged, Gondolat Kiadói Kör –Pompeji, 2003, 69-77.

OLASZ Sándor, *Regénymúlt, regényjelen*, Bp., Széphalom Könyvműhely, 2006.

OROSZ Magdolna, *„Az elbeszélés fonala” – Narráció, intertextualitás, intermedialitás*, Bp., Gondolat Kiadói Kör, 2003.

Mary ORR, *Intertextuality: Debates and Context*. Cambridge, Polity Press with Blackwell Publishing Ltd, 2003.

Carmela PERRI, *On alluding*, Poetics, 1978/ 7, 278-307.

Lejla PERRONE-MOISÉS, *A kritikai intertextualitás*, Helikon, 1996 / 1-2, 91-105.

PETŐFI Sándor, *Egy gondolat bánt engemet = Petőfi Sándor összes költeményei*, <http://mek.oszk.hu/01000/01006/html/index.htm> (2011. 08. 11).

PLATON, *Lakoma*, <http://mek.oszk.hu/06100/06151/06151.htm#19> (2011. augusztus. 5).

PÓLYA Tibor, *A narratív szelf pszichológiai értelmezései = A narratív identitás kérdései a társadalomtudományokban*, szerk. RÁKAI Orsolya, Z. KOVÁCS Zoltán, Budapest-Szeged, Gondolat Kiadói Kör –Pompeji, 55-68.

POMOGÁTS Béla, *Szigorúság és szeretet: Szabó Magda két regényéről*, Alföld, 1992/ 10, 51-55.

RÁCZ I. Péter, *Szemiotikai intertextualitás: Lotman (poszt) strukturalizmusának kérdéséhez = A szótól a szövegig és tovább...*, szerk. KOVÁCS Árpád, NAGY István, Bp., Argumentum Könyvkiadó, 1999, 115-130.

Keith A. READER, *Literature/ cinema/ television: intertextuality in Jean Renoir's Le Testament du docteur Cordelier = Intertextuality: Theories and practices*, eds. Michael WORTON and Judith STILL, Manchester and New York, Manchester University Press, 1990, 176-189.

Paul RICOEUR, *A fiktív időtapasztalat = Fejezetek a francia irodalomelmélet köréből, Spatium 8*, szerk. SZÁVAI Dorottya Bp., Kijárat Kiadó, 2007: 264-309.

Uő., *A narratív azonosság = Narratívák 5, Narratív pszichológia*, szerk. LÁSZLÓ János, THOMKA Beáta Bp., Kijárat Kiadó, 2001, 15-25.



Uő., „*A szöveg világa és az olvasó világa*” = *Narratívák 2, Történet és fikció*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijárat, 1998, 9-41.

Uő., (1999a), *A szöveg és az olvasó világa* = *Válogatott irodalomelméleti tanulmányok*, Bp., Osiris Kiadó, 1999, 310-352.

Uő., (1999b), *Emlékezet – felejtés – történelem* = *Narratívák 3, A kultúra narratívái*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijárat Kiadó, 1999, 51-67.

Michael RIFFATERRE, *Az intertextus nyoma*, *Helikon* 1996/2, 67-81.

Uő., *Compulsory reader response: the intertextual drive* = *Intertextuality: Theories and practices*, eds. Michael WORTON and Judith STILL, Manchester University Press, Manchester and New York, 1990, 56-77.

Uő., *The Poetic Function of Intertextual Humor*, *Romanic Review*, 65, 1974/4, 278-293.

Jean RHYS, *Széles Sargasso-tenger*, Európa, 1987.

Margaret A. ROSE, *Parody // Metafiction: an analysis of parody as a critical mirror to the writing and reception of fiction*, London, Croom Helm Ltd, 1979.

RUDAŠ Jutka, *A szellem finom játéka: A kortárs magyar irodalom interkulturális aspektusai*, Bp., Kijárat Kiadó, 2006.

Uő., *Paul De Man és az irónia*, <http://www.zetna.org/zek/folyoiratok/63/rudas.html> (2011. 11. 11).

Jörn RÜSEN, *Történeti gondolkodás a kultúraközi diskurzusban* = *Narratívák 4, A történelem poétikája*, szerk. THOMKA Beáta, Bp., Kijárat Kiadó, 2000, 203-214.

SÁNDOR Iván, *Séta a Holdfényben*, *Alföld* 2002/12, 75-89.

Robert SCHOLES, *Fabulation and Metafiction*, Chicago, London, University of Illinois Press, Urbana, 1980.

Elaine SHOWALTER, *A Literature of Their Own*, Princeton University Press, 1977.

SIMON Zoltán, *Szabó Magda: A pillanat*, *Alföld*, 1991/7, 65-68.

SIMONFFY András, *Genetikai kódjaink színjátéka*, *Élet és Irodalom*, 1977, december 31, 6.

SINKA Annamária, *A vessző eddig hiányzott: lány, regény vs. lányregény (Lovas Ildikó: Spanyol menyasszony)*, *HÍD* 2011/3, 89-98.

SOMLYÓ György, *Hommage á Sabo(as) költő(nő) és Creusa király ( )* = *Salve, scriptor!* szerk. ACZÉL Judit, Debrecen, 2002, 165-171.

Donald P. SPENCE, *Az elbeszélő hagyomány* = *Narratívák 5, Narratív pszichológia*, szerk. LÁSZLÓ János, THOMKA Beáta, Bp., Kijárat Kiadó, 2001, 121-129.

Gayatri SPIVAK, *“Three Women’s Text and a Critique of Imperialism,”* *Critical Inquiry* 12, 1985/ 1, 243-261.

Susan STANFORD FRIEDMAN, *Weavings: Intertextuality and the (Re)Birth of the Author* = *Influence and Intertextuality in Literary History*, eds. Jay CLAYTON, Eric ROTHSTEIN, The University of Wisconsin Press, 1991, 146-180.

Judith STILL, Michael WORTON, *Introduction = Intertextuality: Theories and practices*, eds. Michael WORTON and Judith STILL, Manchester and New York, Manchester University Press, 1990, 1-44.

STRUM László, *Szabó Magda: Für Elise*, Kortárs, 2004/ 3, 110-112.

SZABÓ Magda, *A pillanat*, Magvető Kiadó, 1990.

Uő., *A pillanat: Egy regény keletkezéstörténete*  
[http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/SZABO/szabo00009\\_kv.html](http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/SZABO/szabo00009_kv.html) (2011. 08. 29).

Uő., *Az ajtó*, Bp., Magvető Könyvkiadó, 1987.

Uő., *A szemlélők*, Bp., Magvető Könyvkiadó, 1973.

Uő., *Az őz*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1959.

Uő., *Danaida*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1964.

Uő., *Disznótor*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1960.

Uő., *Freskó*, Bp., Magvető Könyvkiadó, 1958.

Uő., *Für Elise*, Európa Könyvkiadó, Budapest, 2002.

Uő., *Mózes egy, huszonkettő*, Bp., Magvető Könyvkiadó, 1967.

Uő., *Ne félj! Beszélgetések Szabó Magdával*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1997.

Uő., *Ókút*, Bp., Magvető Könyvkiadó, 1970.

Uő., *Pilátus*, Bp., Magvető Könyvkiadó, 1963.

Uő., *Régimódi történet*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977.

[http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/SZABO/szabo00001\\_kv.html](http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/SZABO/szabo00001_kv.html) (2011. 10. 15).

Uő., *Színképelemzés: Egy modell alakváltozásai*, Kortárs, 1978/ 4, 515-526.

SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Kánon és de(kon)strukció = Irodalmi kánonok*, Debrecen, Csokonai Kiadó, 1998, <http://nyitottegyetem.phil-inst.hu/lit/utohang.htm> (2011. 10.15).

Uő., „Minta a szőnyegen”: *A műértelmezés esélyei*, Balassi Kiadó, Budapest, 1995.

SZELE Zsófia, *Cili rejtélye*, Árgus, 2004/ 6, 77-78.

SZENTESI Zsolt, *Szabó Magda: A pillanat*, Kritika, 1991/ 6, 37.

SZILÁGYI Márton, *Próza és hagyomány = Magyar próza az ezredfordulón: Rövidprózák és tanulmányok*, szerk. ELEK Tibor, Bárka – Békés Megyei Könyvtár Magyar Könyvtárosok Egyesülete, Gyulai Várszínház, 2001, 115-121.

SZILÁGYI Zsófia, *Ex Libris, Szabó Magda: Für Elise*, Élet és Irodalom, 2003, március 21, 23.

SZIRÁK Péter, *Folytonosság és változás a 80-as évek magyar prózájában = Csipesszel lángot: Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról*, Nappali ház, 1994, 23-32.

Uő., *Szóval nehéz (A magyar prózáról 2001 júliusában) = Magyar próza az ezredfordulón: Rövidprózák és tanulmányok*, szerk. ELEK Tibor, Bárka – Békés Megyei Könyvtár Magyar Könyvtárosok Egyesülete, Gyulai Várszínház, 2001, 35-62.

Uő., *Novella és más műfajok a többirányú olvasás összjátékában*, Alföld, 49, 1998/2, 95-100.

TAKÁTS József, *Rövidtörténet, 1986, posztmodern = Csipesszel lángot: Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról*, Nappali ház, 1994, 11-22.

TÉREN Gyöngyi, *Narráció és motivika Lev Tolsztoj prózájában = A szótól a szövegig és tovább... Tanulmányok az orosz irodalom és költészet köréből*, szerk. KOVÁCS Árpád, NAGY István, Bp., Argumentum [Diszkurzívák 1], 1999, 449-479.

*Text and Genre in Reconstruction. Effects of Digitalization on Ideas, Behaviours, Products and Institutions*, ed. Willard MCCARTY, Cambridge, OpenBooks Publishers, 2010.[http://individual.utoronto.ca/alangaley/files/publications/Galey\\_Human.pdf](http://individual.utoronto.ca/alangaley/files/publications/Galey_Human.pdf) (2011. 04. 26).

THIMÁR Attila, Gyárfás István *Aeneis-fordítása 1717-ből*, ItK 1994/5-6, 725-742. [http://epa.oszk.hu/00000/00001/00381/pdf/itk\\_EPA00001\\_1994\\_05-06\\_725-742.pdf](http://epa.oszk.hu/00000/00001/00381/pdf/itk_EPA00001_1994_05-06_725-742.pdf) (2011. 08.05).

THOMKA Beáta (2001a), *Beszél egy hang: Elbeszélők, poétikák*, Bp., Kijarat Kiadó, 2001.

Uő. (2001b), *Letöltött idő = Magyar próza az ezredfordulón. Rövidprózák és tanulmányok*, szerk. ELEK Tibor, Bárka – Békés Megyei Könyvtár Magyar Könyvtárosok Egyesülete, Gyulai Várszínház, 2001, 93-103.

Uő. (2001c) „Letöltött idő”, Bárka 2001, 9/6, 51-58.

Uő., *Narráció és reflexió*, Újvidék, Forum Könyvkiadó, 1980.

Uő., *Narrativitás a kultúrában = A kultúrákөziség dilemmái (Interkulturális tanulmányok Vajda György Mihály 85. születésnapjának megünneplésére)*, szerk. FRIED István, KÜRTÖSI Katalin, Szeged, 1999, 35-47.

Uő., *Narrator versus auctor = Narratívák 6, Narratív beágyazás és reflexivitás*, szerk. BENE Adrián, JABLONCZAY Tímea, Bp., Kijarat Kiadó, 2007, 102-112.

THURZÓ Gábor, *Levél Szabó Magdához*, Élet és Irodalom, 1967, szeptember 30, 7.

TÓTH Rezső, *Bevezetés Vergilius Aeneiséhez*, szerk. RADÓ Antal, ford. BARÓTI SZABÓ Dávid, Bp., Remekírók Képes Könyvtára, 1907, 5-21.

TURCZEL Lajos, *Egy népszerű magyarországi író*, Irodalmi szemle, 1961/4, 472-475.

VALLASEK Júlia, *Bonviván és primadonna*, Holmi, 2003/ 6, 805-808.

VÁRHELYI Ilona, *A kavics csobbanása: Szabó Magda születésnapjára*, Alföld, 1992/10, 6-10.

VERGILIUS Publius Maro, *Aeneis*, szerk. RADÓ Antal, ford. BARÓTI SZABÓ Dávid, Bp., Remekírók Képes Könyvtára, 1907.

Francois WAHL, *A szöveg mint produktivitás*, Helikon, 1996/ 1-2, 10-13.

Patricia WAUGH, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-conscious fiction*, London and New York, Methuen, 1984.

Hayden WHITE, *A történelem terhe*, Bp., Osiris Kiadó, 1997.

WIRTH Imre, *Töredékesség vagy történet: A „legújabb irodalom” kritikai fogadtatásának néhány vonásáról* = *Csipesszel lángot: Tanulmányok a legújabb magyar irodalomról*, Nappali ház, 1994, 51-59.

Victor ŽMEGAČ, *Az intertextualitás válfajai*, Literatura, 1991/3, 215-223.

Paul ZUMTHOR, *A retorikusok útkeresztelkedése: Intertextualitás és retorika*, Helikon, 1991/1-2, 105-130.

Z. VARGA Zoltán, *Az önéletírás-kutatások néhány aktuális elméleti kérdése*, Helikon, 2002/ 3, 247-257.

## **RÖVIDÍTÉSEK JEGYZÉKE**

RmT. SZABÓ Magda, *Régimódi történet*, Bp., Szépirodalmi Könyvkiadó, 1977.

AP. SZABÓ Magda, *A pillanat*, Magvető Kiadó, 1990.

## 8. MELLÉKLET

### A RÉGIMÓDI TÖRTÉNETBEN TALÁLHATÓ ELTÉRŐ SZERZŐSÉGŰ SZÖVEGRÉSZLETEK HELYE, ILLETVE MŰFAJA

Jablonczay Kálmán (Iunior)	56-65. oldal 131. oldal 155. oldal 203. oldal 204. oldal	versek, versrészletek
Jablonczay Kálmán (Iunior)	65-74. oldal 126. oldal	naplórészletek
Jablonczay Kálmán (Iunior)	75-76. oldal	regényrészlet
Jablonczay Kálmán (Iunior)	151. oldal	novellarészlet (az 1904-ben megjelent novelláskötetből)
Jablonczay Kálmán (Iunior)	208. oldal	levélrészlet
Gacsáry István	93. oldal 100. oldal	krónikarészlet
Rickl Mária	48-52. oldal	háztartási könyv (részletek)
Szabó Elek	101-102. oldal	emlékezés
Szabó Elek	365. oldal	üdvözet
Szabó Elek	394-398. oldal	„jegyzőkönyvrészlet” (szemelvények Szabó Elek naplójából)
Gacsáry Emma kelengyeadatai (származás nem jelölt)	124. oldal	felsorolás

Gacsáry Emma (férje, Jablonczay Kálmán Junior verseskötetének egyik lapjára jegyzí fel)	125. oldal	háztartási bejegyzések
Kovácsi Kálmán	224. oldal	megzenésített vers (szövegrészlet)
Bartók Bella	224. oldal 235. oldal 252. oldal 272. oldal 280. oldal 291. oldal 292. oldal	naplófeljegyzések
Bartók Bella	242. oldal 283. oldal 284. oldal 285. oldal 304. oldal 355. oldal 356. oldal 357-358. oldal 365. oldal 374-375. oldal 385. oldal 386. oldal 389-391. oldal	levélrészlet
Bartók Bella	250. oldal	vendégekönyv (részletek)
Bartók Ágostonné	283. oldal 284. oldal	levélrészlet
Bartók Ágoston	343. oldal 346. oldal	naplórészlet

	357. oldal 363. oldal	
Bartók Ágoston	346. oldal	levélrészlet
Bartók Margit	346. oldal	levélrészlet
Jablonczay Lenke (vegytintával az alsószoknyájára írja: UTÁLOM OTTH MIKLÓST!)	240. oldal	felirat
Jablonczay Lenke	293-298. oldal	novella
Jablonczay Gizella	345-346. oldal 347. oldal	levélrészlet
Helen Mathers (Jön a rozson át)	260. oldal	regényrészlet
Majthényi Béla	280. oldal	vers (német nyelvű)
Tomanóczy Vilma	284. oldal 300-301. oldal	levélrészlet
ifj. Majtényi Béla	305-306. oldal	emlékezés
Majtényi Emil özvegye	307. oldal	emlékezés
Heinrich Jozefa	307-310. oldal 328-329. oldal	naplórészlet
Balla Gizella	311-312. oldal	levélrészlet
Jászi Oszkár	313. oldal	levélrészlet
Jászi Viktor	346. oldal 347. oldal	levélrészlet
Stillmungus Mária Margit	351. oldal	levélrészlet

Debreceni Újság (nem jelölt szerző)	353. oldal	nekrológ
Kiss Menyhért	377. oldal	vers



## A PILLANAT SZÓ ELŐFORDULÁSA ÉS JELENTÉSMÓDOSULÁSAI

A *pillanat* szó a regényben több mint 40 alkalommal fordul elő. A következő táblázatban jelölöm a szövegrészletet, az idézet oldalszámát, és a jelentésmódosulások lehetséges helyeit.

A szó konkrét értelmében az idő parányi, tört részét jelöli. Tehát, ha időtartam értelemben volt értelmezhető a jelentés, a konkrét szóval jelöltem. A szó metaforikus jelentésében leginkább az ember életében csupán kevés alkalommal megjelenő különleges lehetőséget jelenti. Ilyen esetekben a metaforikus jelentésárnyalatot jelöltem.

„Apósom, a rendetlen, a hanyag egy <i>pillanatra</i> meg nem vált az értékes igazolólapról, ezért volt érthetetlen, hogy most az utolsó percben ellenáll.”	15. oldal	konkrét
„Cicus ránk nevetett nyelvetlen szájával, mint aki méltányolja Caieta eszét, valóban, hol van az istennő ilyen súlyos <i>pillanatban</i> , miért nem figyel, elképzelése szerint megy-e végbe mindaz, amit a fiával kapcsolatban elrendelt.”	15. oldal	konkrét
„Apád nem probléma már – mondta Aeneas szobájában az anyósom. – A kisfiú fején e <i>pillanatban</i> jó reményt ígérő kis lángok gyúltak, innen nem látod, de egy csillag állt meg a palota felett, és mindjárt dörögni fog az ég is. Figyelj! Apád ismeri a jeleket.”	21. oldal	konkrét
„Azt mondtam magamban, sose éreztem döntő kötésnek a házasságomat, de hogy mit érzek voltaképpen Aeneas iránt, azt a következő pár <i>pillanat</i> fogja eldönteni. Jól képzeltem, eldöntötte.”	22. oldal	konkrét
„A tény, alighanem változtatnia kell a terven, még hozzá rögtönözve, de drasztikusan, a kapunál, a látszólagos szabadulás <i>pillanatában</i> vált Aeneas számára világossá.”	26. oldal	konkrét
„Ne ezzel törődj, azt mondtam, mindketten húzódjatok félre, és borítsatok a fejetekre valamit. Meddig könyörögjek még? Nincs egy veszteni való <i>pillanatunk</i> .”	32. oldal	konkrét árnyalódó jelentés
„Caieta megemelte egy résre a kendőjét, megnézte Cicust, mint aki utoljára látja, engem már nem nézett meg,	33. oldal	konkrét

visszaeresztette arcára a leplét, neki se telt mindenre az erejéből feltételezett halála <i>pillanatában</i> .”		
„Szállt a szó, mint a sirály a Dardán Főkapunál, egy <i>pillanatra</i> éjjeli sötét lett, és elkezdett morogni a föld, mint földrengés előtt, morgott, megmozdult, aztán hirtelen olyan kék világosság öntött el mindent, mintha minden villámlanék”	33. oldal	konkrét
„Ebben a <i>pillanatban</i> érte el Panthus a főkaput, lépett át rajta, és úgy megállt, mintha belécsapott volna a dárda. „	34. oldal	konkrét
„Caietát látta meg legelőször, az a látvány már elég lehetett volna ahhoz, hogy akár össze is essék, de Caieta mögött színpucéran, meghintve némi homokkal, Aeneas teteme feküdt, én ott álltam a térdeplő Cicustól nem messze, Kegyesatya sisakjában, fegyverzetével, talpig páncélosan. A <i>pillanat</i> megállt Panthus előtt, mint egy szelíd ló, hátát kínálta. Panthus felült rá.”	34. oldal	metaforikus
„A király azt érezte, sehol a földön nincs ehhez az édes szép gyermekhez hasonló, és egy <i>pillanatra</i> megbékélt a nyugtalanító jósjelekkel”	44. oldal	konkrét
„A méztartón Phaedra rézsút feküdt egy támlátlan széken, hosszú haja, háta, nyaka, feje csaknem a földön, lábát viszont a felé hajló bika köré fonta, amely tág orrlikával, félig nyitott szájával félelmes volt, nem gusztustalan, hanem ijesztő, az állat olyan tárgyilagos a közösülés idején, nem tudom, mit akart a művész, soha nem láttam pározó állatokon az ember undok reakcióit az eksztázis <i>pillanatában</i> .”	64. oldal	konkrét
„A háború elméletben már a hajóink kikötése <i>pillanatában</i> megindult, logikus, hogy nem akarnak megtérni bennünket itt, de ha álsruhas istenek szálltak volna partra fríg ruhában, és azok vetnek horgonyt, ugyanúgy haragudnának, és volna rá okuk, hiszen a minket ideparancsoló isteni végzést vagy ismerik, vagy nem, de egyik esetben sem vehetik komolyan”	96. oldal	konkrét
„Ha véletlenül békés időszakot éltünk, a gondtól való mentesség csillogó <i>pillanatainak</i> is adott valami sajátságosan irizáló zománcot a tudat, hogy vége lehet bárkinek bármikor, így értékesebbnek tűnt minden, tömörebb volt, szilárdabb.”	98. oldal	konkrét
„Egyébként érthető, hogy csak később, sokkal később kapott teljes értelmet minden, a kiválasztatási nap is, honnan	120. oldal	konkrét

tudhattam volna akkor, hogy Lao nem bízott már anyámon kívül senkiben, s a mennylakók akaratának korrekcióját nem egy válságos <i>pillanat</i> ban végrehajtotta.”		
„Caieta, ha Itália végre összeáll, s a gyerek uralma is biztosított, én megpróbálom újra elkapni a <i>pillanatot</i> , amikor ránthatok egyet a Sors kormánykerekén, és ha van még erőd, tedd meg te is.”	122. oldal	metaforikus
„Panthus mindig okos volt, akkor zseniális. Igaz, hogy azonnal felfogta, hogy ez meg az ő pillanata.”	123. oldal	metaforikus
„Érdekes, Iulus fiam mekkora áhítattal imádkozik, még megérhetjük, hogy belőle is szent király lesz, mint legrégebbi ősről, Dardanus atyáról. Vajon kiért imádkozik? Kegyesatya Aeneasért vagy a Trójában elpusztult Creusáért? Sose fogom megtudni, mire gondolt e <i>pillanat</i> ban, azt sem, amit a feleségem.”	125. oldal	konkrét
„Lavinia csillog, milyen boldog a nyomorult. Nem szívesen eszem ezt a disznót, előttem áldozták fel, szerencsétlenségemre egy <i>pillanatra</i> egész közel voltam hozzá, míg vergődött, rám nézett, ez az egymásra tekintés, az utolsó, valahogy ismerőssé tett bennünket, nem gerjeszti az étvágyat, hogy előbb imádkozom, aztán ölök, aztán megint imádkozom, aztán megeszem az áldozat tárgyát.”	127. oldal	konkrét
„A rapszódosz elzengi saját rekonstrukcióját, és amit a hallgatóság hallani szeretne, illetve elvisel. Mindenki úgy örül, ha egy adott <i>pillanat</i> adott helyzetében azt képzelheti, Hecuba is úgy cselekedett, ahogy ő, a történet hallgatója tett volna: sír és menekül.”	137. oldal	metaforikus jelentésárnyalat
„A halálhoz már nem kellettek mesterek, láttam elpusztulni az Udvar, elsőnek Cassandrákat. Dehogyan a görögök ölték meg, Lavinia, a trójai nép. Mit használt volna akármelyik görögnek egy halott királylány, az átlagember nem tudta elviselni azt a <i>pillanatot</i> , amikor csak úgy, a maga ötletéből, önállósította magát, és életében először nem adagolva, hanem teljesen közölte az igazságot.”	155. oldal	metaforikus jelentésárnyalat
„Persze a tizedik év végén már mind tudtuk, hogy a gálán kalandnak és a kincstár zavaros ügyei rendbe hozására indított legutolsó üzleti vállalkozásnak mi lesz a záróaktusa, a papi tanács sokáig elemezte, hogy ami ezeregyszer sikerült egy nép történelmében, min csúszott el az ezerkettedik alkalommal, és későn, de rájött, melyik volt az a bizonyos	167. oldal	metaforikus

döntő <i>pillanat</i> .”		
„Mert minden akció folyamán és minden élet során van egy, csak egyes-egyedül egyetlenegy <i>pillanat</i> , amikor a Sors urnáját tartó kéz, amely a ránk váró áldások-csapások történetét jelző sorstáblákat rázza és kiveti, egy lélegzetvételnyi időre megáll, és ha valaki éppen ebben a parányi szünetben lép valamerre, ami ellenkező irányba visz attól az úttól, aminek jelzése a nevére szóló sorstáblán írva áll, végigbotorkálhat rajta az istenek büntetése nélkül, nem állítja meg Iuppiter sem.”	167. oldal	metaforikus
„A <i>pillanatot</i> nem lehet kiszámítani, csak felismerni. Priamus nem ismerte fel a menekülésünket jelentő <i>pillanatot</i> : hívja haza Parist, ne fogadja be Helenát – ráment ő, Ilus ága, az egész birodalom.”	167. oldal	metaforikus
„Most siratod semmiről se tehető áldozatomat, Hecuba boldogtalan lányát, és látni sem akarsz többé, mert most már érted, miért élek női testben, és varázsolt el az anyám, aki mindenben fedez, ilyen egyedülálló gyilkosságban is, és most már akkor se kellene neked az én gyilkos karom ölelésre, ha én kívánnám. Annak a felismerése, hogy ha Creusa él, nem jöhet létre a honalapítás, az volt számomra a <i>pillanat</i> ?”	175. oldal	metaforikus
„Lavinia! Az én egyetlen <i>pillanatom</i> már megvolt, mikor megöltem Aeneast, de kiharcolok isteni anyámtól még egyet, és téged is megöllek, ha még egyszer azt mondod, nem logikus.”	177. oldal	metaforikus
„Ne reménykedj, ennek ellenére nem volt leverően rossz kapcsolat az a kötés, attól, hogy nem voltak egymásba szerelmesek Creusa meg Aeneas, még együtt háltak, és a világra segítették Iulust, és volt mindennap felejthetetlen pár <i>pillanat</i> , amikor megálltak a gyerek mellett, együtt figyelték egy-egy újonnan tanult mozdulatát, formálódó beszédét, és Creusa azt gondolta, ez a fiú olyan, mint Aeneas, és Aeneas úgy érezte, a gyerek egészen az anyja, és nevettek, és ezekben a percekben valóban összekötötte őket valami intimitás.”	194. oldal	konkrét
„Elmondtam az előírt imát, kifejeztem hálámat Apollónak, hogy a pusztítás idején nem Iuno mellé állt Trója bástyáin, hanem még segített is bizonyos kritikus <i>pillanatokban</i> , s persze azonnal megígértem, ha továbbra is támogat, és	210. oldal	konkrét

elfoglalhatom Itália nekünk ígért földjét, méltó templomhoz juttatom, csak tegye lehetővé azt is, hogy lejuthassak a holtak országába, anélkül ugyanis csorba marad a legendám, nekem látnom kell az árnyakat.”		
„És ebben a <i>pillanatban</i> mintha késsel metszenék le a falakat, eltűnnek a kövek, eltűnik a Trója belsejét elfedő bástyaszor, hirtelen olyanná válik a látvány, mint egy makett, előttünk a város minden lakójával.”	230. oldal	konkrét
„A király ellenséggént jött, és egy <i>pillanat</i> alatt tájékozódott, elsősorban arról, hogy a pun királynő, úgy látszik, tud szeretni, csak az érzelm nem az általa megjelölt irányban bontakozott ki, s ha meg ez a szőke nő a Kegyes Aeneas atya, akkor a politizálásnak ősi, egyszerű és emberi módját kellene választania a numida-fríg megbeszélésen, mihelyt összeülünk.”	250. oldal	konkrét
„Dido a mécsest belecsapta a fénýtálba, azonnal fellobbant a nafta, akkor, abban a halálos <i>pillanatban</i> láttam az arcán, nemcsak a momentán igazságra jött rá, hanem az igazira, a nagyra is, az alapigazságot is felfogta végre, miért nem történt meg, ami nem történhetett soha közöttünk, azt is megértette, hogy valamennyiünk közt egyetlen ártatlan van, és ez Iarbas.”	254. oldal	konkrét
„Szegény királynő, úgy vágta bele a szívébe Iarbas a biztonság kedvéért mindig magával hordott, akkor a fénýtál mellé lecsapott törét, hogy hangja se hallott, mi meg, két boldogtalan, csak álltunk pár <i>pillanatig</i> tehetetlen szégyenünkben, aztán Iarbast kituszkoltam”	254. oldal	konkrét
„Megsebesíthetsz, számtalan kellemetlen dolgot művelhetsz velem, de csak magadat izgatod fel, mert minden győzelmed <i>pillanatnyi</i> eredmény, a csatákat én szoktam megnyerni, és nincs rajtam hatalma a távoljövendőnek.”	257. oldal	konkrét
„Cserderekú Turnus, nekem győznöm kellett, s azt már az első <i>pillanatban</i> éreztem, hogy nem lesz nehéz.”	260. oldal	konkrét
„Nyilván nem olyan értelemben zavartalak meg a külsőmmel, Cserderekú Turnus, hogy akár csak egy <i>pillanatra</i> is elfelejtetted volna: számodra Lavinia a világ közepe, de megzavartalak, számítottam is erre.”	261. oldal	konkrét
„Ne azért vedd el a legrövidebb időn belül, hogy baj ne legyen az országban, Iulus érti a dolgát, meg se rezzen az alkotmány, ha hozzá kerül a hatalom, hanem mert az istenek szeszélye miatt olyan sokat vesztettetek ti mind a ketten,	269. oldal	metaforikus jelentésárnyalat

hogyan székelynék elvonni töledek minden további pillanatot.”		
„Nem kell körém senki közülük a földi megsemmisülés pillanatában, az elmúlás még a közéleti ember számára is magánügy addig a fokig, amíg lebonyolítja, sokkal kevésbé nehéz az élet befejeződését egy tisztességes kívülálló társaságában lebonyolítani, mint barokk kulisszák között, míg az ágyfüggönybe belesír az illedelmes Udvar.”	274. oldal	konkrét
„Honnan tudta, hogy a Nemesis forduló kerekét megállíthatja a porszem, ami belekerül, a pillanat?”	283. oldal	metaforikus
„Mert tévedtem, nemcsak egyetlen, több pillanat van, amikor a meglepődött Nemesis a váratlan zöreire figyel, és elfordítja rólunk a szemét; anyám, még a halált is újra lehet kezdeni, nemhogy az életet.”	283. oldal	metaforikus
„És most újra a lányé a korona, ám csak egy pillanatig, mert ugrik a sánta, sziklával leüti Talitát, és gördül a szent pánt újra csak el, szörpös Talita kis homloka szétnyílt, látni velőt, csontot, és futna a kincssel a sánta”	308. oldal	konkrét